ف . د . كلينجندر

الماركسية والفن الحديث

مدخل الى الواقعية الاشتراكية

ترجمة وتقديم : ابراهيم فتحي



المكتبة التقدمية

عيون

الماركسية والفن الحديث

مدخل الى الواقعية الاشتراكية

الكتاب : الماركسية والفن الحديث.

المؤلف : و. د. كلينجندر.

المترجم : إبراهيم فتحي.

الناشر : عيون ص. ب. 10958 باندونغ البيضاء 01.

الطبعة : الثانية الدار البيضاء 1989.

المطبعة : النجاح الجديدة ـــ الدار البيضاء.

الإيداع : 147 / 1989.

ف . د . كلينجندر

الماركسية والفن الحديث

مدخل الى الواقعية الاشتراكية

ترجمة وتقديم : ابراهيم فتحي

عيون

مـقـدمـة المتـرجـم

البنيوية..وما بعد البنيوية في النقد الأدبي

اللغة تبتلع العالم

ما تزال كلمة البنية ومشتقاتها غامضة حمّالة أوجه في بلادنا، ولكنها تعطي لبعض الناس رونقاً شديداً، فهي «علامة» مسجلة على التجديد والمعاصرة وأشياء أخرى. وقد اهتم كثير من شارحيها عندنا بابراز خطوطها العامة، أما حظها من التطبيق في مجال النقد الأدبي فكان ضئيلاً بعيداً عن الاتساق. ولن يكون التركيز هنا إلّا على البنيوية في الأدب، فكثير من دعاتها يقولون إنها ثورة العصر وليست مجرد إضافة إلى العادات المدرسية التقليدية في القراءة والنقد.

ومن الشائع أن البنيوية تعطي الصدارة للكل بالنسبة إلى أجزائه وعناصره، وللعلاقات بين العناصر بالنسبة إلى وجود أو طبيعة أو جوهر هذه العناصر، وللنموذج اللغوي بالنسبة إلى كل أشكال السلوك الإجتماعي. وكل أنواع التعبير الإنساني تعد عند البنيوية «علامات» مثل العلامات اللغوية.؛ يعتمد معناها على ما تواضعنا أي ما اصطلحنا واتفقنا عليه، فهي مواضعات تحكمية كان يمكن أن تكون أشياء أخرى ، كما يعتمد معناها على العلاقات والأنساق (النُظُم) لا على أي سمات أو ملامح باطنة في العناصر. إن علاقات القرابة وقواعد الزواج والمحارم هي نوع من اللغـة أي هي مجموعة إجراءات صممت لتحقيق نوع خاص من التوصيل بين الأفراد والجماعات. «والرسالة» الموصلة هنا تتألف من نساء جماعة يجري تداولهن بين العشائر والعائلات بدلا من «كلمات» لغوية يجري تداولها. وكذلك الحال مع الملابس، فهناك «مفرداتها» من القطع والأجزاء المختلفة التي يمكن ارتداؤها على أجزاء الجسم المختلفة من قمة الرأس إلى أسفل الأقدام، والفتاة التي تلبس قميصاً

مفتوحاً وسراويل وصندلا تقول لك أي نوع من الفتيات هي، وكذلك الحال مع الأثاث وعلاقات إعداد الطعام وتناوله. وبالإضافة إلى «المفردات» فكل فروع «الثقافة» في كل مستوياتها وتفصيلاتها تتألف من علامات لها بنية اللغة وطرق تنظيمها، فالنموذج اللغوي سائد مهيمن. للأزياء أجروميتها، أي قواعد تركيبية خاصة من التعارض والترابط، وللسلوك المهذب مصطلحات ذات نسق لغوي هو عدد الإيماءات والإشارات والإنحناءات والإبتسامات وإتساعها أو عمقها، وهناك نظام أو نسق «لغوي» يحكم ترابط العلامات واستخدامها. الواقع بأكمله يصبح نصاً، والكتابة «عن» الواقع لم تعد نسبة كلمة إلى شيء بل نص إلى نص.

الادب في سجن اللغة

ولكن للأدب علاقة فريدة باللغة، فهو ليس منظماً على نحو لغوي فحسب كالأزياء والأثاث والسلوك المهذب بل هو مصنوع بالفعل من مواد اللغة العادية ويتضمن وعياً خاصاً بطبيعة اللغة نفسها. والكلمات في الأدب لا تعتمد على الواقع في معناها، فاللغة عند البنيوية نسق مكتف بذاته، وهو ثابت موضوعي معطى سابق على الأداء (الكلام) وهذا المذهب يعتبر اللغة نموذجاً أساسياً لكل أنظمة الدلالة لا بسبب طبيعة العلامة والنسق (أو النظام) فحسب. بل لأن الذهن الإنساني ومن ورائه الكون كله، يشتركان في بنية واحدة هي بنية اللغة (تودوروف) والنفس الإنسانية يتركز بناؤها على مصطلحات (حدود) نحوية (تشومسكي) . وكذلك السلوك الإجتماعي (ليفي ستراوس).

ويقول نقاد هذا المذهب إنّ دعاة البنيوية انتقلوا من لحظة العزل أو الفصل المنهجي للغة بقصد دراستها، وهي لحظة مشروعة في البحث العلمي، إلى إسقاط لهذا العزل على طبيعة اللغة والثقافة والكون. فالنزعة «الموضوعية» الزائفة تعتبر اللغة نظاماً ثابتاً مستقلاً عن فاعلية البشر، وقائماً في أشكال متشيئة متماثلة معيارية، وتهبط

بالكلام الحي للناس في علاقاتهم الاجتماعية النوعية إلى مجرد أمثلة لنسق مكتمل التكوين يقع وراء الكلام وعلاقات البشر وكأن اللغة صنم خالق، فالنسق يتحول إلى سياق جوهري منعزل عن الفاعلية الإنسانية وتطورها في الزمان فثمة فصل قاطع بين البنية وبين التاريخ، فاللغة دائمة الحضور بكل إمكانات المعنى المضمرة فيها كل لحظة كما يزعمون.

وتنحصر وظيفة الأدب وخصوصيته في أن يجعلنا واعين بالطبيعة الخاصة للغة كما يفهمها البنيويون؛ أي بأن الكلمات لا تعتمد على الواقع في معناها، فالنسق اللغوي مكتف بذاته، والمعنى كذلك لا يعتمد على المقاصد الذاتية للمؤلف، بل إنّ المجال المكتمل المغلق للغة هو الذي يولد المعاني.

والدراسة عندهم لابد أن تستبعد المؤلف باعتباره ذاتاً فردية كما تستبعد الواقع الخارجي، ويكون التركيز على نظام الدلالة الذي يعمل داخل النص الأدبي، على عملية خلق «الدال» لا على «المدلول». فاللغة هي وجود الأدب وعالمه والأدب بأكمله ماثل في عملية الكتابة، لا في أفعال التفكير والتصوير وتعميق الوعي والشعور، فلم تعد اللغة وسيلة توصيل بل هي مضمون الأدب. وفي ثنائية الدال (أي الصوت اللغوي) والمدلول (أي التصور أو المفهوم) لن يكون المدلول مرئياً أبداً أمام العين أما الدال فهو موجود دائماً بإعتباره تنظيماً حر الحركة مستقلاً. ولن يكون المدلول أكثر من كتلة هلامية غير محددة المعالم من التصورات مطموسة الحدود الخارجية والترابطات الداخلية بل إن مجرد الكلام عن المدلول يعني أنه قد وجد نوعاً متعيناً من التنظيم والإرتباط في نسق الدال أي في نسق علامات قائم بذاته، فما اعتبرناه مدلولاً في مستوى معين وبالقياس إلى نوع معين من الدال يتحول في مستوى آخر إلى أن يكون دالاً بالنسبة إلى مستوى أدنى من المدلول وهكذا يسير التسلسل في نكوص لا متناه ولن نخرج من سجن اللغة أبداً. ولكن اللغة عند

البنيويين نظام متحجر موطنه الأصلي القواميس وكتب النحو والصرف وكأنه نظام اللغة اللاتينية الميتة، إنهم لا يرون اللغة أبداً نسقا لفعالية وعي إجتماعي عملي، ويصرون على نسق شكلي مغلق من الدلالات دون أن يروا الخلق المستمر للمعاني خارج القشرة الجاهزة. فالوعي الإجتماعي بأوجهه المختلفة يتشكل داخل مادة العلامات اللغوية التي يخلقها التفاعل والعمل والممارسة، وهي التي تمنح الوعي الفردي غذاءه، فهذه العلامات هي نتاج نشاط متبادل داخل العلاقات الاجتماعية ويسهم الأفراد في تنميتها كما تسهم في تنشئتهم و «تفريدهم». فاللغة وكنوز تراثها ترابط وإفصاح لتجربة دائمة التغير وهي حضور اجتماعي «دينامي» في العالم وليست سجناً خانقاً.

تعدد المعاني :

ونتيجة لذلك يصبح «النقد» عند رولان بارت مثلا في مرحلة مبكرة ـ كتاب النقد والحقيقة ـ هو بناء معنى للنص الأدبي، وليس إكتشافاً لمعنى مفترض فيه أو حلًا سلبياً لشفرة هذا المعنى، فالنص ليس له معنى محدد مفرد وتعدد معاني النص نتيجة منطقية لغياب «مقصد» المؤلف في الأدب. وهذا التعدد ليس مماثلًا لثراء الدلالة في عالم حي يبنيه النص، عالم له أبعاد ومستويات وقوى متناقضة.، ولكنه عالم موحد على الرغم من التناقضات. فتعدد المعاني عند النقد البنيوي كثرة ملتبسة لا سبيل إلى المصالحة بين عناصرها. وقد سبقت الإشارة إلى أن المعاني هي نواتج لقواعد ومواضعات داخل أنظمة لغوية موضوعية ثابتة ولكنها تؤدي إلى تباديل وتوافيق متعددة. وهنا لا مكان للفرد الفنان ولا مكان لشخصيات روائية، فقد أزاحت البنيوية الذات الفردية عن المركز وتواصل ما بعد البنيوية هذه الإزاحة إلى نهايتها المنطقية.

والنقد لم يتم إلّا بالطرائق المختلفة لإنتاج معاني متعددة للنص وسيكون التركيز منصباً على »الدال» لا «المدلول» ، وعلى كيفية استعمال النموذج اللغوي

لاستنباط نموذج مجرد للسرد القصصي، نموذج كلي عام، تكون كل القصص أمثلة جزئية أو تجسيداً خارجياً لقطعة صغيرة أو كبيرة من هذا النموذج الأصلي، كما تكون كل مناسبات الكلام الفردية أمثلة لنسق اللغة، ويذهب «تودوروف» إلى أن الوحدة الأولية للنموذج القصصي هي «العبارة» ، وتتألف من موضوع ومحمول (مسند ومسند إليه أو مبتدأ وخبر على وجه التقريب)، والعناصر الأولية لعلم السرد أو القصص هي الإسم والصفة والفعل كما أن العناصر الثانوية هي النفي والعكس (التضاد) والمقارنات. فالشخصية القصصية هي إسم وما يقوم به فعل بالمعنى النحوي والربط بين اسم وفعل هو اتخاذ الخطوة الأولى نحو السرد. وليست «أجرومية» القص إلاّ نقلاً مباشراً آليا للمفهومات النحوية إلى بنية الأدب. وكان «بارت» في «مدخل للتحليل البنيوي للقصص» يقدم زعماً مشابهاً عن تماثل البناء اللغوي والبناء القصصي مع إهتمام خاص «بالجملة النحوية، فالسرد القصصي جملة كبيرة كما أن أي جملة خبرية هي على نحو ما موجز لسرد قصصي. ولكنه لم يقف هنا فقد إنتقل إلى وحدات أخرى للقصص أكبر من مستوى الجملة، أي إلى وحدات تنسيق باقات الزهر لا مجرد تأليف الزهرة من أوراقها. وظل التحليل البنيوي يعتبر «الأوديسة» مثلاً إطناباً وحشواً عبارته الأصلية عوليس يعود إلى وطنه إيثاكاً «والبحث عن الزمن الضائع» عبارتها الأصلية مارسيل بروست يصبح كاتباً.

الأضــداد الثنائيــة :

وينتقل دعاة البنيوية من نظريتهم اللغوية القائمةعلى رفض الطبيعة الإيجابية للعنصر اللغوي (مثل الوحدات الصوتية «الفونيمات») وإعتباره فارقاً تفاضلياً، أي إلى إبراز العلاقة بين الهوية (التماثل) والاختلاف إلى مجال الأدب.

وهنا نفرق في أزواج من التضاد ونشق طريقنا إلى أعلى، أي من تفصيلات

جزئية خلال مستويات من التعميم حتى نصل إلى درجة عالية من التجريد. وتولد فكرة التضاد الثنائي نظاماً من عناصر كانت عشوائية في الأصل.

ويقـول خصـوم البنيوية إن معدات الناقد الأساسية عنده لا تزيد على إستعداد للبحث عن تماثلات وأضداد بين المكونات اللفظية والخيالية للنصوص، ولن يجد هذا الناقد ـ وكثير من هواة البنيوية في العالم العربي من هذا الطراز ـ صعوبة في اقتناص التمييزات. إن أشد التمييزات نفعاً وجدوى عنده هي أشدها ابتذالاً، قسمة ثنائية تحيط بكل شيء في الأدب والحياة مثل الحياة والموت وحب وكراهية إنسجام وشقاق يقين وشك داخل وخارج أعلى وأسفل نظام وإختلال نور وظلام... الخ، وهي تقابلات سطحية شاملة تنطبق على كل شيء ويكفي أن تكون لدى الناقد ذخيرة كافية منها يقتطع منها منتجات متفرقة لتصبح مبادىء للتفسير مبادىء منظمة للمضمون الرمزي، ويكون التحليل النقدي بمربعاته ومستطيلاته وأسهمه المتجهة إلى أعلى وإلى أسفل وخرائطه التي تحاول قراءة العمل مجرد شبكة صيد لا تصطاد إلاّ ما وضعه الناقد فيها مسبقاً.

وبعض نقادنا العرب (د. جابر عصفور) يسمي هذا التقابل الثنائي علاقة جدلية في كتابه «المرايا المتجاورة» ولكن فريدريك جيمسون في سجن اللغة ينتقد هذا الشلل الذي تفرضه البنيوية على الأضداد والتقابلات، فهي أضداد ساكنة آسنة، يقوم أنصارها بتكديس إحصائي لها في كومات من الإضافات الآلية. وطرفا التقابل قطبان حاضران متساويان تحيط بهما العين المجردة، وما من طرف في وضع الكون والسلب أو الإمكان ونظل إلى الأبد في أرجوحة الإتزان وإختلال الإتزان دون نقله إلى مستوى أعلى ينفي الوضع السابق ويستوعبه في الوقت نفسه، إلى جدل حقيقي لحضور وغياب، لتطور خلاق.

التفكيك بدلاً من التحليل :

إن التناقضات داخل البنيوية التي يسمونها الآن بنيوية كلاسيكية قد تعرضت للنقد من جانب أبرز أنصارها ويسمون الآن أنصار «ما بعد البنيوية». «ديريدا» مثلا يذهب إلى القول بأن مفهوم «البنية» نفسه يشجع نظرة غائية ميتافيزيقية تقول بهدف مسبق فاعل، وهذه البنية باعتبارها «كلا» مغلقاً مكتفياً بذاته تستتبع شكلاً متحد المركز من التنظيم وهو مركز يقوم بدور القوة المنظِّمة المعفاة من تأثير الاختلاف والتقابل، كما أن البنيوية تشجع على تصور تدرج هرمي بين عناصرها. وأصبحت البنية عند «ما بعد البنيوية» مفهوماً شديد القصور قد انزلق متدهوراً إلى كيان غامض. ويقدم «ديريدا» بدلاً من البنية مفهوم سلسلة دلالة مفتوحة النهاية لا تستهدف غاية محددة سلفاً، وبلا كيان قائد ضمن النسق هو عملية التحويلات المعفاة من التغير والتضاد.

وعند ديريدا لا يوجد شيء خارج النص الأدبي أو غير الأدبي ولن نجد عنده مقولة خاصة بالأدب.

وبدلاً من «التحليل» البنيوي سنجد عنده «تفكيكاً» يطرح موضوعات للتساؤل، وتحاول القراءة إبراز منطق لغة النص في تضاد مع المنطق الذي يحكم مزاعم المؤلف. وذلك يمزق الإفتراضات المسبقة المتضمنة في النص ويبرز التناقضات الحتمية فيها.

ونجد رولان بارت بالمثل لا يعتبر (في دراسته المعنونة إس زد S/Z عن رواية قصيرة إسمها ساراسين لبلزاك) النص بنية ولا نسخة من بنية سرد كما فعل في دراسته القديمة التي أشرنا إليها، بل يعتبره ممارسة، وبدلاً من الطابع الساكن المغلق للنص في مفهوم البنية يقدم صورة دينامية مفتوحة في ممارسة «الدال» وأالعابه النزقة، ولم يبق من البنوية الكلاسيكية إلاّ أولوية اللغة وتوكيد الدال، وذهبت مفهومات

النسق والتماثل ومشتقاتها إلى سلة المهملات. فلم يعد الأدب نسقاً ولم يعد النص المفرد نسقاً ولا محل لتماثلات بين النص والبنية اللغوية، فالأدب في آخر مطاف المرحوم بارت لا يقدم نسخة من اللغة وليس نموذجاً لغوياً وهو كذلك لا يقدم تمثلاً لواقع.

ولم يعد مفهوم الدال يحوي إلاّ أثراً ضئيلاً من سلفه البنيوي الكلاسيكي، لم يعد شكلياً أو جزءاً من محاولة كلية لتحديد القواعد الأساسية لنسق ما.

ولم تعد قراءة النص عند بارت مؤدية إلى بناء نموذج أو بنية معيارية كالسابق، وصولاً إلى قانون قصصي، بل أصبحت إستهلالاً لمنظور من شذرات، وأصوات من نصوص أخرى وشفرات أخرى من خارج الأدب. فالمحاولة الآن هي بعثرة النص بدلاً من جمعه، وتفكيكه بدلاً من توحيده.

ويقدم بارت شفرات خمس يتألف منها الأدب، شفرة تأويل (طرح لغز وحله)، وشفرة دلالة تحدد التيمات وشفرة رمز وشفرة أفعال وتسميتها وفق الفهم المشترك وشفرة ثقافة، وهي شفرات مقتسمة بين المؤلف والقارىء، وتخلق شبكة من خلالها يمر النص بأكمله ويصبح نصاً في مروره بها وهذه الشفرات ليست أدبية في المحل الأول وتنتمي إلى الثقافة عموماً.

ويفقد النص تماسكه ووحدته العضوية وترتفع الأصوات من حنجرة ما بعد البنيوية تحية لنص أدبي جديد هو النص الفصامي ◆

١١ـ الاشتراكية وخصوصية الأدب

لن يكون منظر الكاتب لائقاً ولا حديثاً إن لم يبدأ كلامه بتوكيد استقلال «العمل الأدبي» وخصوصيته. ويستطيع الناقد أن يكون حديثا وعلميا بأسهل الطرق؛ بأن يبدأ بالشيء الملموس، بالعمل الأدبي الواحد ويبحث داخله عن صفة محددة هي التي تهبه الخصوصية الأدبية. ويصبح الأدب عنده عملاً تكرر آلاف المرات وما يصدق على العمل الواحد لابد أن يصلح للمجموع. فالعمل خلية أصلية أو نموذج أصلي يمكن أن نبحث داخله عن الخصائص المميزة للأدب، وقد يكون ذلك بواسطة عزل صفات جاهزة مغروسة في أحشاء العمل.

وبعد غربلة العمل وفرز الخصائص المميزة وإقصاء الصفات غير المميزة قد يصل بعض الأدباء والنقاد من مدارس شتى إلى عناصر صياغة نوعية ذات طابع ثابت يعلنون أنها مناط خصوصية الأدب «وأدبيته». وهذه الصياغة الأدبية قد تكون مواضعات الأنواع الأدبية والبناء الايقاعي والاجراءات اللغوية التي تنتج تأثيرات دلالية محددة. فالأدبية طبقاً لهم كتابة أبدية يخلقها ويتلقاها وعي مثالي متكامل، وتضيئها زمرة معينة من أدوات الصياغة (يذهب النقد الجديد إلى أنها الاستعارة الموسعة والاستعمال المتعمد للمفارقة والتهكم والالتباس في عناصر الصوت والكلمة والصورة والايقاع والتيمة).

ونحن هنا أمام فهم متشيء للصياغة اللغوية يعتبرها نظاماً ثابتا مستقلاً قائماً في أشكال متماثلة معيارية ويعتبر الأعمال المفردة تجسيدات أو تقريبات أو أمثلة لجوهر متعال هو الأدب، فالخصوصية والأدبية ما هية لا زمنية لا تاريخية.

وما سبق ينطلق من نزعة وضعية تذهب إلى أن الصياغة الأدبية ذات رتبة منطقية اجرائية مغايرة للدلالة وان كانت وظيفتها انتاجها، فتلك الصياغة بنية أداتية تقنية ثابتة.

ويتردد الزعم بأن هناك نموذجاً كلياً شاملاً للنص (أجرومية السرد) ينجب الأعمال القصصية المفردة، وهو نموذج لا يتأثر بالفنان الفرد أو الإختلاف الطبقي أو التغير التاريخي، فتلك الصياغة القصصية تقترب من المثل الأفلاطونية.

وبعبارة أخرى هناك الزعم بوجود صياغة أدبية متعالية (شعرية أو قصصية) ذات حضور مطلق في حيز ميتافيزيقي يجذب كل الدلالات والمضامين على نحو متجانس لتنصهر في تلك الصياغة التي هي بمثابة هندسة أبدية أو نماذج أساسية شاملة.

ومن السهل إكتشاف الصلة بين هذه النزعة الوضعية وبين الايديولوجية جوهر نهائي يتميز بصياغة باطنة فيه، كأنه نوع خاص وكذلك الشعر والقص والشاعر والقاص والقارىء، والأدب عند هذه الايديولوجية جوهر نهائي يتميز بصياغة باطنة فيه، كأنه نوع خاص من سلع الاستهلاك الترفي.

وتلك «الصياغة» زائفة الموضوعية تتعرف عليها ذات قارئة، هي سيكونوجية فردية من قبيل الأنا الديكارتي تقف خارج هذه الصياغة . فالصياغة مستقلة عن وعي القراء كل الاستقلال، ولاستقلالها الرتبة المنطقية لفأس أو نول أو مركب كيميائي وهنا رفض لوجود مواضعات الصياغة داخل القراء أنفسهم، فالفهم الأدبي حوار عبر مواضعات مشتركة متطورة، ولا وجود للصياغة بمعزل عن أنماط القراءة، وليست الذات القارئة إلاّ «تشكيلة» من انساق اجتماعية ثقافية في زمن معين،

وليست القراءة نشاطاً بريئاً مساوياً لنفسه عبر العصور فالتواصل الاجتماعي بكل تناقضاته التاريخية هو الوسيط الذي تكتسب فيه الظاهرة الأدبية وجودها النوعي. وتفترض المشاركة في فهم العمل الأدبي وجود علاقات اجتماعية معينة ومؤسسات للتواصل الاجتماعي (القاء الشعر، أو قراءته الجماعية والفردية، وجود قراء لنوع أدبي معين ذوي اعداد خاص.. الخ)، فطريقة الاستجابة للأعمال الأدبية منقوشة في صميم طريقة الصياغة، وقبل العمل هناك التقليد الأدبي باعتباره مؤسساً للنص لا العكس وهـذا التقليد جمعي لا يضم القارىء والكاتب فحسب بل تجسدات الصراع الاجتماعي الأوسع نطاقاً. ونورد كل ذلك لكسر الحلقة الخبيثة التي تسجن النـوعية الأدبية داخـل شيء فيزيقي متجمـد وصياغته، فالصياغة الأدبية ذات حضـور داخلي في عادات القراءة مثلما هي ذات وجود كامن متخيل بين كلمات العمل، ان مواضعات الصياغة الأدبية توجد داخلنا وتوجد بيننا في علاقتنا مثلما توجد داخل النص (النص من الداخل والخارج. خطوة يوليو 1985).

فالعمـل الأدبي في حياتـه الحقـة ماثل حاضر داخل القراء «وثقافتهم» بمقدار ما يوجد داخل المؤلف «وثقافته» والثقافة هنا بمعنى طرائق الحياة والفكر والوجدان المتجسدة في أشكال السلوك الواقعي ومن بينها ومن أهمها الأداء اللغوي.

وليس المؤلف وحده جزءاً من تقليد أدبي ما، سواء أكان راسخاً أم في صراع مع تقاليد أخرى، بل إن القراء أنفسهم في العصور المختلفة ينتمون إلى تقاليد أدبية مختلفـة، فهم يستجيبـون للأعـمال الأدبية وفقـاً للتجسيدات الايديولـوجية والسيكـولـوجية الجمعية المختلفة، ووفقاً لموقع القارىء من الصراع بين التقاليد المختلفة (نفس المصدر السابق).

التقاليـــد الأدبيـــة :

الكل الأدبي واستمراره له معايير وافتراضات تروج لها مؤسسات الانتاج والتـوزيع ودور النشـر والجمعيات والملاحق الأدبية والهيئـات الرقابية السافرة والمستترة وتدخل تلك المعايير والافتراضات عن الأدب وخصائصه الوظيفية الى الجهاز التعليمي، من المدرسة إلى الجامعة بوصفها وسائل حيوية لادراج الأفراد في أشكـال الإدراك الحسي والاشكـال الرمزية والقيمية للايديولوجية البورجوازية السائدة وسيكولوجيتها الجمعية، وتمارس هذه الخصائص دورها على نحو طبيعي تلقائي وفي فورية حسية انفعالية تحسدها عليه أشكال التلقين الايديولوجي والقمع الايديولـوجي الأخرى بفضل سهولة المادة «اللغوية» للأدب. (تيري ايجلتون ـ الايديولوجية والنقد الأدبي).

ان الأعمال الأدبية لا تحيا حياتها الأدبية النوعية إلّا بواسطة عمليات ومؤسسات وأنشطة التلقي والتفسير والتقييم، وكلها بعيدة الغور في الأجهزة الطبقية للتعليم والثقافة وأدوات التوصيل المقرة، فالأدب يغمر نسيج الحياة الاجتماعية المعـاصـرة ماثلاً فيها بوصفه اعلاماً واقناعاً وإغراء وحثا وفتنة للحواس والذهن والوجدان جميعا، وتحت كلمة الأدب الملتبسة تكمن أشكال شديدة الاختلاف من العلاقات والأنشطة والوظائف والمؤسسات والبواعث، وكل ذلك يثير السخرية من اعتبار النوعية الأدبية خصائص صياغة باطنة في القول (الخطاب الأدبي) وفي كل الأعمال الأدبية رغم تباينها التاريخي، فتلك خصوصية عجيبة من طراز شبحي أو طيفي تعتبر الملاحم البطولية الشعرية وحكايات الجنيات الساذجة والمآسي الكلاسيكية والقصص الخرافية الشعبية نسيجاً أدبياً متجانس الصياغة وهي خصوصية أدبية لها قوام الحساء (المرق) بطبيعة الحال.

ومن الواضح الآن أن الخصوصية الأدبية داخل التقاليد الأدبية ليست جوهراً محايداً فيما يتصل بمرور الزمان كما أن من الصعب القول بوجود ثوابت راسخة ومبادىء تحدد ما ينتمي إلى مملكة الأدب، هي في نفس الوقت المبادىء التي تستبعدما ليس أدباً. وهل نستبق القول إذا أكدنا مع نقاد ماركسيين أن هذه العملية من الاستبعاد والاحتواء فعل طبقي تاريخي من أفعال العنف الايديولوجي له طابع المؤسسة؟

ان النظرة الوضعية تنظر إلى «الأدب» والتقليد الأدبي باعتباره كلا زائفاً أي موضوعاً متشيئاً ماثلاً هناك مساويا لنفسه، لا ترى فيه انتقاء واستبعاداً دائبين، ثم اعادة اختيار واعادة النظر في الاستبعاد، هذا الانتقاء واعادة النظر فيه كان دائماً ذا وظيفة طبقية.

يقول ريموند وليامز في الماركسية والأدب، ان الشعر الرفيع في التصنيفات السابقة للبورجوازية كان يضم في التراث اليوناني الروماني ثم المسيحي الرسمي كتابات تاريخية فلسفية تعليمية، بالاضافة الى ما نسميه الآن كتابات الخيال الابداعي، ولكنه كان يلفظ خارجه الأشكال والاجناس الشعبية التي نعتبرها نحن شعرية الآن. وشمل الأدب العربي في تاريخه الماضي مدح القيم الاجتماعية والخلقية السائدة وتجسداتها في علية القوم، وسوْق الحكم والأمثال بل والمواعظ المنبرية والمراسلات الديوانية والخطابة قبل أي شيء، وبعض هذه العناصر توضع خارج الأدب الآن على نحو حاسم.

وفي عصر البورجوازية أصبح التخصص الوظيفي للأدب متجهاً نحو مجال الخيال والعاطفة وخلقت أشكال جديدة مثل الرواية (كافحت لتصير أدباً معترفاً به) والدراما الاجتماعية التي تناقش احداثاً معاصرة، والسيرة الذاتية ذات الطابع

الشخصي الحميم وأبعدت أشكالاً سابقة ظلت أدوات صياغتها دون تغيير من دائرة الأدب مثل الخطابة).

والكثير من الأحاديث عن النوعية الأدبية يضع أقنعة تنكر بريئة تخفي الصراع الاجتماعي، والدلالة الايديولوجية لاضفاء طابع المؤسسة على الأدب. ان قوى اجتماعية متباينة على طول التاريخ اقتطعت في نشاطها الايديولوجي من بين آلاف ضروب الأداء اللغوي في مواقف توصيل متباينة «نصوصاً» أو «أعمالاً» بعينها أطلقت عليها اسم الأدب، وأغفلت ما عداها، فقد اختارت بعض المراسلات الديوانية والخطب المنبرية في فترة ورفضت الحكايات الشعبية والسير البطولية الشعبية وأبعدتها عن نطاق الأدب. كما ان المؤسسات الرسمية لتعليم الأدب والاستشهاد به واستعماله قبل ظهور جمهور واسع من القراء ربطت أعمالاً بعينها معا لتشكل تسلسلاً اعتبرته التقليد الأدبي القومي مثل عامود الشعر القومي. وما أكثر ما أضيف إليه وحذف منه، وما أكثر ما تغير المنطق الداخلي لهذا التقليد تبعاً لذلك، وما اكثر ما تبدلت معاييره، وكل ذلك على نحو تدريجي وعلى نحو مضمر في الكثير من الاحيان.

ولن نذهب بذلك إلى نزعة «لا أدرية» ترفض كل استمرار في التاريخ الأدبي، فلهذا التاريخ جانبان جانب متعاقب متتال، وجانب متزامن يضم ما له قيمة مستمرة ويواصل البقاء. ان قيمة الاستمرار ومواصلة البقاء ليست جوهراً ميتافيزيقياً، بل هي مستمدة من ايديولوجيات الطبقات الصاعدة أثناء صعودها ومن سيكولوجياتها الجمعية في تفاعلها مع عناصر من السيوكولوجية الجمعية للطبقات الشعبية.

وهذا المضمون المتطور تاريخياً للأدب هو ماهية النوع البشري الخصائص

الجوهرية للانسان، التطور التاريخي لقدرات وطاقات الانسان مستوعباً محاطا به عند نقطة عقدية عينية، وكل رائعة أدبية انها تكثف مرحلة جوهرية للتطور الانساني ولطاقات الانسان يتعرف فيها الناس على جوهرهم وعلى تاريخهم، وتصبح الرائعة الادبية ذاكـرة لخلق الانسان خصائصه الانسانية الحقة، وان الاستمتاع بالرائعة الأدبية هو بمثابة غزو الماضي، وامتلاك كفاح الانسانية لتطوير ثروتها الانسانية الحقة. فالرائعة الأدبية تسدد ضربتها بإحكام الى مركز تطور الخصائص الجوهرية للانسان، فليس الأدب (والفن عموماً) إلّا وعي الانسانية بذاتها وتناقضات تطورها ومآزق المأسوية، ومفارقاته المضحكة، وهو ما يمكن تجربته ومعايشته وجدانياً في معرفة معمقة بالذات، تصاحبه صدمة عقلية فيها يتصل بالاسئلة الكبرى عما هو الانسان وما هو مصيره (لوكاتش).

فالمؤسسـات الـرسمية (سـواء للطبقـات الصاعدة أو في فترة انحدارها) عاصرتها اتجاهات أخرى معارضة أو غير مقننة أو مكتوبة، ولم يقع تطور الاتجاه الـرسمي والمعـارض على مستـويين منفصلين فما أكثر ما تشابكا وتبادلا التأثير. ويذهب فريدريك جيمسون في «اللاوعي السياسي» إلى فهم الروائع والأشكال الأدبية المهيمنـة نفسهـا بالتركيز على تعدد الأصوات والحوار بين اتجاهات متضـادة، فقـد قامت الـروائع والأعمال والأشكال المهيمنة في المسؤسسات الأدبية الرسمية بعملية استيلاء على أشكال وأنواع من الأداء اللغوي عبرت أصـلاً عن مواقف جماعات شعبية خاضعة فرضت عليها السيادة. وامتدت عملية الاستيلاء لتشمل إعادة وتحييداً وإدماجاً وتحويلاً طبقياً باضفاء طابع «ثقافي» انساني كلي شامل على الاشكال الشعبية. فالحكايات والمجازات والرؤى والـرمـوز المسيحية البدائية الناشئة وسط العبيد والمقهورين عرفت طريقها الى

الروايه الرسمية، وكذلك الكثير من الايقاعات الشعرية الغنائية المصاحبة للأعياد والاحتفالات الفلاحية، فقد تحولت الى أشكال غنائية شعرية «رفيعة»، وكثيراً ما كان اضفاء النوعية الأدبية الشاملة، والطابع الكلي الانساني المحايد المحلق فوق الصراعات الاجتماعية يتضمن هضم الصوت المعارض وابتلاعه وليس معنى ذلك انتقاصاً من قيمة الروائع الخالدة، بل معناه تحرير فهمنا لها واعادة قراءة العمل الـواحـد والنص المفرد بلغة حوار بين أصوات متضادة. ان الفهم الايديولوجي القمعي لمؤسسة الأدب الحاكمة قد خنق داخل هذه الروائع الصوت الذي كان ينـاهض الايديولوجية المهيمنة كما خنق النماذج السيكولوجية الجمعية للطبقات الشعبية فالروائع قد قامت في الكثير من الأحيان ببلورة صنوف الأداء اللغوي الشعبي الفولكورية وأرهفت حدها وأضفت عليها اتساقا وانسجاماً، فما أكثر ما أينعت التلقائية والبساطة الفلاحية الجمعية متفتحة في أشكال تعتمد على النزعة الفردية (مثل الرواية في العصر البورجوازي) .

ثروة الحساسية الانسانية :

وينقلنـا ذلـك إلى مسألة الحساسية الانسانية عند ماركس باعتبارها زاوية النـظر الصحيحـة إلى الخصوصية الأدبية. ومن أمثلة تلك الحساسية الانســانية عنـد ماركس الأذن المـوسيقية والعين التي تحس جمال الشكل، وعلاقة الحب بين الرجل والمرأة التي ارتفعت بالحاجة الطبيعية إلى مستوى تبادل للمشاعر وإلى معيار روحي جمالي، وكل ذلك يجد تجسيداً له في الأداء اللغوي الذي هو الواقع الفعلي الأول للوعي الانساني.

وبعبارة أخرى إنها الحواس القادرة على الاشباع الانساني في اختلاف نوعي من الحواس لدى الحيوان. والتي تؤكد نفسها باعتبارها ـ وهنا يجب الابراز

والتوكيد ـ خصائص جوهرية للانسان أو قوى جوهرية له.

وقد سبق للأستاذ محمود العالم في مقاله المنشور بالأهالي (20 مارس 1985) بأن نسب إلى شخصي الضعيف القول بهذه «الخصائص الجوهرية للانسان» التي تعد القضية الأساسية للماركسية في خصوصية الفن. وهي قضية لم يتخل عنها ماركس قط، بل تطورت على يديه في كتابات النضج، ونجدها في مخطوطات 1844 (ترجمة محمد مستجير مصطفى دار الثقافة الجديدة ص 101 تحديداً وكذلك الصفحات من 95 الى 106.) ونرى تلك الحساسية الانسانية بأسماء متشابهة في كتابات ماركس اللاحقة، ان تطوير الطاقة الانسانية هدف في ذاته للمجتمع الاشتراكي المقبل (رأس المال المجلد الثالث ص 80 من الترجمة الانجليزية موسكو 1966) وكانت ترد قبل ذلك في مخطوطات أسس نقد الاقتصاد السياسي ـ جروندريسه 1857 ـ 1858 باسم مشابه هو الثروة الانسانية، كلية ما لدى الأفراد من حاجات وقدرات وطاقات، فهدف الانسان انتاج كليته الانسانية وشموله الانساني (التشكيلات السابقة للرأسمالية لورنس اندويشارت عام 1964 ص 84 ـ 85). وما أكثر ما قيل من ان التربية الجمالية عند ماركس تشغل مركزاً أساسياً في مشكلة تحويل الواقع والثورة الانسانية لتحقيق مملكة الحرية، ومن خلق الانسان لنفسه ـ لصفاته الانسانية ـ خلقاً متصلاً.

ولكن النزعة الوضعية ترى في «الحساسية» هلامية الاحاسيس والمشاعر، وتقف عند حساسية حسية ووجدانية، فالحس عند النزعة التجريبية الوضعية انطباعات سلبية والوجدان حالات نفسية.

ولكن الحساسية الانسانية ليست الحواس البيولوجية فتطورها تطور اجتماعي تاريخي، ونقطة البداية في الخصوصية الفنية هي توكيد الرابطة بين أشكال الفن المتباينة والحواس الانسانية واعتبار تاريخ التطور الجمالي والمشاعر الجمالية

مطابقاً لتاريخ هذه الحواس في تطورها ان هذه الحواس نتاج للعمل الاجتماعي وهو يعيد بناء العالم الطبيعي وفقاً لأهداف تصبح انسانية، ولرغبات ومطامح يتزايد طابعها الانساني، خالقاً من الطبيعة المعطاة «طبيعة ثانية» ذات صياغة انسانية، هي عالم الثقافة أو الحضارة ويسمي مارك هذا العالم أو هذه الطبيعة الثانية «الجسد غير العضوي للانسان». وذلك الجسد هو الكتاب المفتوح الذي تتجسد فيه حاجات الانسان ذات الخصوصية الانسانية، حاجاته الجديدة، وقدراته الحقة ذات الطابع الاجتماعي، المتحررة من أغلال الضرورة البيولوجية المباشرة فالانسان الاجتماعي التاريخي كما يقول ماركس يعمل من حيث الامكان وفقاً لقوانين الجمال، وهو على نحو كامن فنان، وحواسه تعمل كأن كلا منها فيلسوف نظري (ص 100 من الترجمة العربية لمخطوطه 1844)، كما أن الحس الانساني أو انسانية الحواس تولد بفضل تلك الطبيعة الثانية، فتكوين الحواس هو عمل تاريخ العالم كله حتى وقتنا هذا (ص 101) لأنها تحوي كل القدرات التي اكتسبها المجتمع الانساني على مدى تاريخه.

خصائص الانسان الجوهرية :

ويبدو كل ما سبق للنزعة الوضعية كلاماً شبه مثالي، فتاريخ المجتمعات القائمة على استغلال الانسان للانسان، واغتراب كل هذه الحواس الجسدية والذهنية هبط بالأغلبية الساحقة من البشر الى ما يكاد أن يكون فقراً مطلقاً، وأضيفت ثروة الانسان الحقة على عالم خارجي تحكمه مقولة الملكية الخاصة. لذلك تقف النزعة الوضعية عند سطح عالم الاغتراب ولا ترى الممكن الانساني، ترى شروط الوجود اليومية الخارجية وتعجز عن رؤية الجوهر.

أما الماركسية فتدرك الهوة والتناقض بين جوهر الانسان العامل وبين وجوده الممزق في روتين تقسيم العمل الرأسمالي. فالرأسمالية تسلب الكثرة من العاملين

الشـروط التي تتجـلى فيها طبيعتهم الاجتماعية ويقومون فيها بتطوير جوهرهم الانساني أي قدراتهم الابداعية، وتختزل حياتهم الى مواصلة وجود فردي بحثاً عن اشباع حاجات بدائية غليظة أو حاجات زائفة. ان جوهر الانسان مرتبط بفاعليته كخالق للقيم المادية والروحية وبدوره الاجتماعي.

وبطبيعة الحال لا يدور الحديث عن كائن مجرد يوجد خارج التاريخ مشروطاً بخصائص البيولوجية. وما من سبيل حقاً الى انكار ان الصراع بين جوهر الانسان وبين وجوده اليومي في عالم الاستغلال جاء في مخطوط 1844 داخل مصطلحات شديدة العموم، تطورت فيما بعد، ولكن لا سبيل الى إنكار ان من وظائف الفن الاساسية إدراج الفرد في الانسانية ورفعه إلى المستوى الانساني الحق وتكثيف وعيه بهذا الاندراج، فثمة هوة بين الوجود في الحياة اليومية (حتى الانتاجية منها) وبين الارتفاع الى أن يكون الفرد إنساناً كلا أو كلية انسانية في الموقف الفني ولحظات الخلق والتلقي.

إن الـرأسـمالية تحرم العـامـل من اعطائه متنفساً لتطوير طاقته الحسية والـروحية وتشل قدراته العقلية وتحاول تدمير طابعه الانساني وتجعل من وجوده الانسـاني الجوهري مجرد وسيلة لمواصلة البقاء وتجعله ملحقاً حيا بالآلة أو زائدة بشرية لها وتدمر تكامل الشخصية الانسانية وتطوير الحاجات الانسانية الحقة (أي اثراء الجوهر الانساني للعامل) وهي تتجه نحو تبسيط بهيمي للحاجات.

وماركس الناضج لا يرى الجوهر الانساني تجريداً باطناً في كل فرد على حدة بل واقعاً عَينياً هو مجمل العلاقات الاجتماعية.

وهدف الاشتراكية عند ماركس في أنضج أعماله حل التناقض بين الجوهر الانساني وبين وجود الانسان في ربقة العلاقات الاستغلالية، أي بين قوى الانتاج

وطاقات وقدرات الخلق من ناحية وبين علاقات الاستغلال التي تكبل (وتعوق وتشل) هذه القوى، فالهدف هو التطوير الكلي للانسانية ولافرادها. فالرأسمالية تدمر قيمة الانسان الجوهرية وتهدد العامل بأن تجعله زائداً عن الحاجة ضائعاً في أعمال تفصيلية في مجتمع صنعه العمل (رأس المال ـ المجلد الأول ص 487 بالانجليزية) .

ويطرح رأس المال مسألة الحرية في الفاعلية الموجهة نحو خلق الشروط الواقعية لتطوير حد متعدد الجوانب لازدهار فردية الانسان أي أن هدف الاشتراكية مطابق لهدف الفن وخصوصيته.

أما اختزال جوهر الانسان إلى علاقة اقتصادية واضفاء طابع مطلق على العلاقات الانتاجية واعتبار الانسان في المحل الاول منتجاً اقتصاديا فليس إلّا نزعة مبتذلة.

أين نبحث عن الحساسية :

ومن الواضح أننا لا نتكلم عن كيان حسي بلا شكل أو صياغة، ولا عن مثل عليا مجردة ولا عن دائرة السيكولوجيا الفردية. ولكننا اقتفاء لآثار ماركس نصنع في مقابل ثروة الاقتصاد السياسي وبؤسه، انسان العمل والثقافة، أي الكائن المرتقب الانسان الغني، والحاجة الانسانية الغنية. ومن هو الكائن الانساني الغني وهو معيار الفن في الحكم على الشخصيات والأفعال والصياغات؟ انه الذي يشعر بالحاجة الى كلية طاقات وقدرات الحياة الانسانية ويعمل للارتفاع إلى مستواها.

ولكن أين نجد تلك الحساسية؟

من الواضح أن الانسان الاجتماعي هو خالق أشكال الحساسية وهي ليست تجريدات صورية أو خصائص مجردة باطنة في كل فرد على حدة، بل هي «نماذج» اجتماعية يتحرك داخل أطرها النشاط الذاتي الداخلي لكل فرد. فالانسان الاجتماعي هو نسق

علاقاته وذلك النسق يتطور تاريخيا ولا يقف مكانه.

بل إن الفـرد تتولد فرديته الانسانية ويواجه منجزات الأجيال السابقة متحققة متجسدة في أشياء قابلة للادراك الحسي، في أشكال الأداء اللغوي في المحل الأول والصور والتماثيل وتصميمات المباني و.. الخ ان هذا العالم الذي تستقر فيه الحساسية هو التجربة المنظمة اجتماعياً، طرزها ونماذجها المتبلورة تاريخياً، معاييرها وقوالبها .

وحين يتحدث الماركسيون عن «العالم» في الفن فانهم يعنون هذه «الطبيعة الثانية»، أي التجـربة المنـظمـة اجتـماعيا كما أن هنـاك مجالاً فسيحـاً ركز عليه لينين هو مجال السيكـولـوجيا الاجتـماعية للطبقات المختلفة (الحساسية) في مواجهة الوضعيين الذين يختزلون الفن إما إلى ايديولوجية في تجسيدها وتجليها الفني واما إلى تجربة حسية فردية.

أي أن تلك الحساسية في وضعها الصحيح نسق متشكل تاريخياً متطور تاريخياً من نماذج وطرز للاستجابة الجمعية المنظمة متعددة الأشكال فأشكال التوصيل العادية والفنية مركبة متنوعة وهي حركات تتخذ لنفسها طابع المواضعة.

ان رؤية الواقع وبناء صور له وكل أفعال توجه الانسان في الواقع وأشكال هذه الأفعال التي يتخذها الوعي انما تتحقق داخل سلسلة من الأنواع أو الأجناس اللغوية المستنبطة داخل الأفراد، وهي أنواع وأجناس لرؤية الواقع وتخيل صور له، وكلها أشكال ونماذج بنيوية للوعي الاجتماعي متصارع الاتجاهات، تقف أمام الوعي الفردي باعتبارها واقعاً خاصاً له تنظيمه الداخلي.

وهل نضيف جديداً لو قلنا إن الفرد يهضم هذه الأشكال في مسار تنشئته وتربيته؟

ولا يقطن المجال الأدبي سماء متعالية خارج هذه الأنواع والأجناس اللغوية في الحياة العـادية من قص وغنـاء وفكـاهة وأداء رمزي، بل هو اضفاء للرهافة والاتساق والتكـامل عليها، وتجديد واقتراح للافاق واكتشاف للحاجات الأدبية في مجالات الحياة المختلفة. ونحن لا نتكلم هنا عن صياغة لغوية أدبية، فالوسيط الأدبي النوعي ليس اللغة

بوصفها لغة بل هو نسق رمزي خيالي ابداعي لاقتراح صورة كلية للإنسان لحواسه وطاقاته وأشواقه انه نسق رمزي من التقييمات الاجتماعية ومن تحديد الأهداف الكبرى لعصرنا، ولا يقع اختيار الكاتب كما يقول باختين على صياغات لغوية فتلك امكانات فحسب بل على التقييمات الايديولوجية والسيكولوجية الاجتماعية المودعة فيها.

إبراهيم فتحي

مقدمة المؤلف

كانت معركة بريطانيا علامة طريق في حياة شعبنا . ولقد كانت هناك لحظات قليلة العدد في تاريخنا ـ لحظات محفوفة بالمخاطر العظيمة مثل اعوام ١٥٨٨ او ١٨٠٣ ـ وقفت فيها امتنا متحدة اتحادا راسخا في موقفها النفسي وارادتها وفعلها مثلما وقفت في شتاء ١٩٤٠ ـ ١٩٤١ . وقد حارب الفنانون جنبا الى جنب مع الرجال والنساء من جميع المهن ، فالفنانون لم يستطيعوا ان يتخاذلوا واسهموا في الروح العامة للتحدي . وكانت الاعمال الفنية التي تعكس تلك الروح ، وهي لوحات الهجوم الخاطف في عامي ١٩٤٠ ـ ١٩٤١ ، علامة طريق في تاريخ الفن البريطاني .

وقد شجعت استجابة الناس لهذه الصور تشجيعا كبيرا كل الذين ازعجهم انعزال الفن البريطاني بطريقة متزايدة في الماضي القريب . فقد اعطى ذلك قوة دافعة جديدة لجهود الافراد والهيئات التعليمية والسلطات العامة والفنانين انفسهم لاعادة الفن الى الشعب . وكانت ثمار تلك الحماسة صورا تصافح عيون الناس في حياتها اليومية في كل مكان ، وتشاركهم التحدي ، ولكن الدرس الاساسي للهجوم الخاطف لم يزل في حاجة الى تمثل : فالشعب يستجيب اذا اعطى الفنان شكلا خلاق الخيال لتجربة افراده .

فكيف يتفق ذلك الاستنتاج مع التصور السائد عن الفن

الرفيع وعن علاقته بالحياة ؟ وهل يتضمن مراجعة للمبادىء التي ما تزال ترشد ممارسة فنانينا المبرزين ؟ وأي الدروس يمكـــن استخلاصها من تقاليد الفن الانجليزي ومن معلمي المادية الجدلية العظام في الازمة الحاضرة للوجدان الجمالي ؟ هذه هي الاسئلة التي حاولت صياغتها في هـــذه الدراسة . وسيجيـــب عليها الفنانون انفسهم بافعالهم في الهجـــوم القادم وباسهامهم في اعمال اعـــادة البناء بعـــد الحرب .

ف. د. كلينجندر

1 ـ الشكلية عند روجر فراي

لا يستطيع احد من النقاد الذين اسهموا في تشكيل مقاييسنا الحالية في التذوق ان يعادل من ناحيـــة التأثير « روجر فراي » مؤسس اتجاه ما بعد الانطباعية في بريطانيا . فماذا كانت افكاره الرئيسية التي تدور حول طبيعة الفن وحول علاقته بالحياة ؟

نجد اول عرض منهجي لموقف (فراي) من هذه المسائل متضمنا في بحثه الجاد المعنون « مقال في الدراسات الجماليـــة » (١٩٠٩) . وقد اوجز بنفسه فيما بعد نتائج هذا البحث قائلا :

« اتصور ان الشكل في اي عمل فني هو الخاصية الجوهرية، ولكنني أتصور ان هذا الشكل ليس الا نتاجا مباشرا لتلك العملية التي يستوعب فيها الفنان انفعالا من انفعالات الحياة الواقعية ، وعلى الرغم من ذلك ، فلا جدال ، في ان هذا الاستيعاب من نوع خاص فريد ويتضمن درجة من انفصـــال الفنان عن هـــذه الحياة الواقعية . وأتصور أيضا أن المتلقي او المتذوق حينما يمعن في تأمل الشكل ، يجب ان يرتحل في الاتجاه العكسي ولكن في الطريق الذي قطعه الفنان ، اي ان يرتحل من العمل الفني الـــى ان

يشعر هو نفسه بالانفعال الاصلي . وفي تصوري ان الشكل والانفعال الذي ينقله العمل يرتبطان معا ارتباطا لا يقبل الانفصال في الكل الجمالي » (١) .

وعلى الرغم من ان « فراي » حينما كتب هذه السطور عام ١٩٠٩ ، كان قد هجر « فكرة مماثلة الفن للطبيعة ، وفكرة الصواب والخطأ بوصفها معيارا .. » — لانه كان قد فرغ لتوه من اكتشاف سيزان — « الا ان افكاره عن محتوى العمل الفني كانت ما تزال متسلطة عليه » ، على حد تعبيره هو نفسه ، فهو لم يكن قد تخلى بعد عن أن « الكل الجمالي » يعكس « انفعالات الحياة » بشكل او بآخر . وكان الهدف الرئيسي لفكره في المرحلة التالية ان يتحرر من هذا « التسلط » .

وكتب الى ج.ل. ديكنسون في عام ١٩١٣ يقول : « انا اريد ان اكتشف ما هي وظيفة المحتوى ، وانا اطور نظرية جديدة ... تقول ان المحتوى ليس الا توجيها للشكل ، وان الخاصية الجمالية الجوهرية تنتمي الى الشكل الخالص . وما أصعب أن ننحي من بين كل المشاعر الوجدانية المعقدة شعورا واحدا فريدا، وان نصنعه على حدة ، ولكنني اعتقد ان الشعر كلما ازداد كثافة فان الشكل يعيد صياغة المحتوى بكامله بالنسبة نفسها ، ويفقد هذا المحتوى اية قيمة خاصة تتعلق به . كما اعتقد ان المعنى في الصورة الشعرية يقابل الاشياء التي تلتقطها اللوحة في فن التصوير . ومهما يكن من أمر فأنا لا انكر ان هناك نوعا غريبا من

---

(١) روجر فراي : « الرؤية والتصميم » ، مقال « استرجاع الماضي » (١٩٢٠) ، طبعة مكتبة فونيكس ، عام ١٩٢٩ ، ص ٢٩٤ .
و « مقالة في الدراسات الجمالية » متضمن أيضا في كتاب « الرؤية والتصميم » .

الفن هو هجين مختلط النسب يضم المعنى وصورته التوضيحية ، ولكنه يستطيع ان يحرك فحسب انفعالات معينة ومحددة مشروطة، اما الانفعالات التي تصاحب الموسيقى والتصوير الشكلي الخالص والشعر المتحرر من المحتوى ، حينما تقترب هذه الفنون جميعا من الشكلية الخالصة فانهـا انفعالات تتميز في واقع الامـر بانطلاق وتجرد وشمول » (٢) .

لذلك ، عندما اعطى « فراي » نظريته صياغتها النهائية عام ١٩٢٠ (في مقالـه « استرجـاع الماضي » في كتابـه « الرؤية والتصميم ») نبذ انفعالات الحياة وحصر الشعور الجمالي داخل اسوار ما اطلق عليه « كليف بل » في تلـك الفترة « الشكل ذا الدلالة » . وقد عبر عن اخر آرائه ، في خطاب كتبه عام ١٩٢٤ الى شاعر البلاط الملكي روبرت بريدجز قائلا :

« لقد ظللت مقتنعا منذ زمن طويل ان انفعالاتنا ازاء اعمال الفن ذات انواع متباينة ، واننا نعجز دائما عن النفاذ الواضح الـى طبيعة ذلك الخليط ، ولكنني بدأت استخدم الاستبطان لكي اكتشف طبيعة العناصر المختلفة التي تتركب منها تلك الانفعالات المركبة ، وحاولت ان اصل الى العنصر الثابت الذي لا يلحقه تغير والذي اعتبره لذلك الانفعال الجوهري . وقد وجدت ان هذا العنصـر « الثابت » يمت الى الشكل وتذوقه بأوثق الصلات .. ، كما تبين لي ان الانفعالات النابعة عن تأمل الشكل اكثر شمولا (واقـل خضوعا للطابع الخاص ، واقل تلونا بالتاريخ الفردي) ، وهـي فوق ذلك اشد عمقا واغنى دلالة روحية من اية عاطفة اخـرى تضرب جذورها في الحياة ... ، وانا افترض لذلك ان تأمل الشكل

---

(٢) فرجينيا ولف ، بقلم روجر فراي ، سيرة شخصية ، لندن ، ١٩٤٠ ص ١٨٣ .

نوع من الممارسة الروحية له اهمية متميزة ... » (٣) .

وهذه الفقرة على الاخص تنم عن اشياء كثيرة ، اولا ، لانها تؤكد الهدف الذي يفضي اليه بالضرورة تطور « فراي » الجمالي — وهو نفسه لا ينكر ان اية محاولة يلجأ اليها لتفسير ذلك الشكل « ذي الدلالة » لا بد ان تؤدي به الى « اعماق التصوف » — وثانيا لانها تلقي الضوء ايضا على منهجه الخاص في التحليل . فهو يعي ان اعمال الفن تستثير انفعالات شتى ، ثم هو يحاول بعد ذلك ، عن طريق الاستبطان ، ان يعزل انفعالا نوعيا يشترك في تكوين كل خليط منها ، مفترضا ان هذا العامل « الثابت » سيكشف عن « الجوهر » او عما يمكن تسميته بالذرة التي لا تنقسم في التجربة الجمالية . ويصل « فراي » بالضرورة ، ما دام يتبنى هذا المنهج في التحليل ، الى افتراض ان هناك عاملا معينا يحمل من الدلالة الجمالية بمقدار ما يتصف بالعموم ، ويفتقد الفردية ، ويتمتع بالثبات . ويصبح من الضروري ان نتساءل في الصفحات التالية عما اذا كان هذا الافتراض صائبا في مجال مثل الفن يتسم بالفردية الواضحة ، وبالتنوع الغني والتغير الذي لا ينقطع ؟. ونحن نلاحظ على التو ان هذا المنهج يتضمن فرض الهزال والاملاق على الفن : لان « فراي » يحد من الشعور الجمالي ويقصره على الشكل « الخالص » ، اي الشكل بعد فصله وتجريده عما يشكله ، وهو يسلب الفن كل عطاء استطاع ان يقدمه الى

---

(٣) فرجينيا ولف ، المصدر نفسه ، ص ٢٣٠ . والجملة الاتية من كتاب فراي تأملات حول التصوير البريطاني ، المنشور عام ١٩٣٤ ، يمكن اضافتها لاكمال التدليل :

« لان القدرة على رؤية الشكل الابداعي تكاد ان تكون مقياسا لقدرة الفنان على ان يحرر نفسه من شواغل الحياة العادية وان يرتقي الى موقف من الانفصال تصبح فيه الدلالة الروحية للعلاقات الشكلية واضحة» (ص ٣٧) .

الانسانية . ويصدق ذلك أيضا على النظريات التي جاء بها اتباع « فراي » : أولئك الذين يرون ان الفن ليس الا انبثاقا يصدر عن « اللاشعور » الذي يستبعد من منابع الفن مجال الوعي الانساني الفياض ، وكذلك الحال مع دعاة « الحس الشكلي » ذي الصبغة البيولوجية ، فهم يهبطون بالفن الى مستوى ادنى من المستوى الانساني ، حينما يحصرون نطاقه في الفعل المنعكس الذي تتكون مؤثراته من نوازع تمت الى مرحلة ما قبل المجتمع الانساني .

ولكن هذه النظريات ليست ناتجة عن خطأ في الاستدلال او عن ذهن اختلطت عليه الامور – فهي تعكس في المجال الفكري ما يحدث بالفعل في الفن الانجليزي منذ حوالي ١٩١٠ . ان « فراي » نفسه ، يشير الى ان المناقشة التي ثارت بظهور « ما بعد الانطباعية » قد كشفت عن « ان بعض الفنانين الذين كانوا على درجة خاصة من الحساسية المتوهجة بالنسبة للملاقات الشكلية في العمل الفني ... كان حسهم خامدا بالنسبة لانفعالات الحياة » التي افترض « فراي » انهم يقومون بنقلها . ومن هنا جاءت محاولته بعد عام ١٩١٢ ، لكي يفصل الخيط الذي يضم العناصر (الجمالية الخالصة) عن الاشياء « الثانوية » الزائدة التي تصاحب هذا الخيط ، وهي محاولة في نفس الوقت لتفسير عدم الاكتراث الذي يبديه الفنانون نحو مشكلات الحياة ، وكذلك لتفسير انحسار الفن، بشكل مستمر ، عن مجالات الوجود .

وعلى الرغم من ان انعزال الفنانين عن الحياة قد ازدادت حدته منذ بداية القرن العشرين ، الا انه ليس بالظاهرة الجديدة ، ففي حالة « فراي » ، ايضا ، كان الاتجاه الى فصل الروابط بين الحياة والفن كامنا في نظريته عام ١٩٠٩ منذ البداية . فاحدى

النقاط الرئيسية في « مقاله عن الدراسات الجمالية » تقوم على ان الفن لا علاقة له اطلاقا بالقيم الاخلاقية . حقا ان « فراي » يذهب الى ان الفن هو التوصيل ، أي انه اجتماعي في جوهره . ولكنه لا يجد لهذا التوصيل الا اساسا وحيدا فيما يعتبره سيكلوجية الفرد او « الانسان » المجرد . ويتابع تحليله النفسي فيشير الى ان الادراك الحسي في الحياة العادية تتلوه الاستجابة في السلوك — فرؤية الثور مندفعا ناحيتنا ، تجعلنا نتجه الى الفرار السريع — اما الادراك الجمالي ، كما يزعم « فراي » ، فهو نوع من تجربة رؤيتنا للثور ، لا بلحمه ودمه ، بل كما على شاشة السينما مثلا : اننا نستمتع بانفعال الخوف لانه لا حاجة بنا الى ان نسلك استجابة له . واذا كان السلوك يستتبع المسئولية الاخلاقية ، فان تلقي الفن وتذوقه ، بانعزاله عن كل سلوك ، قد تحرر من الروابط الاخلاقية كافة ، وبكلماته هو :

« الفن ، اذن ، تعبير عن حياة متخيلة واحد مؤثراتها في نفس الوقت ، وهي حياة يفصلها عن الحياة الواقعية غياب الاستجابة الفعلية في السلوك ، تلك الاستجابة التي تستتبع المسئولية الاخلاقية في الحياة الواقعية ، لذلك لا يلقى علينا الفن مثل هذه المسئولية — فالفن يصور عالما متحررا من ضرورات الوجود الفعلي الملحة ... وبينما تقيس الاخلاقيات الانفعال بمعايير الاستجابة في السلوك ، فان الفن لا يعرف الانفعال الا في ذاته ولذاته » (٤) .

وقد تبدو هذه الحجة لامعة وجذابة ، ولكنها لا تصمد للمناقشة . اولا ، ان المسئولية الاخلاقية لا تبدا الا حينما ينتهي السلوك القائم على ما يسميه « فراي » بالغريزة اي الفعل

---

(٤) الرؤية والتصميم ، ص ٢٠ ـ ٢١ و ٢٧ .

المنعكس الذي ورثناه عن تطور سابق لنشأة الانسان . وما اكثر ما يستوجب السلوك الاخلاقي في الواقع كبح الاستجابة الموروثة : فلكي اسلك مسلكا اخلاقيا ، حينما أواجه ثورا ، يجب ان اكبت عندي دافع المحافظة على الذات بدرجة كافية حتى استطيع مساعدة زميل تنقصه سرعة الحركة . او بعبارة اخرى ، فان فترة التأمل (او الانعكاس) التي يزعم « فراي » انها السمة المميزة للادراك او التلقي الفني ، هي شيء جوهري بالنسبة لاي سلوك نستطيع ان نخضعه لاختبار اخلاقي (٥) ، وهي فترة ضرورية للادراك العلمي بالمثل . ولكن من الذي يستطيع ان يقول ان العلم لا يؤدي الى استجابة في السلوك او انه « متحرر من الضرورات الملحة لوجودنا الانساني » ؟

ثانيا ، فضلا عن ذلك ، فلا شك في خطأ القول بأن الادراك الفني نفسه لا تتلوه ابدا الاستجابة في السلوك . فلو صح ذلك ، لما امكن ان يوجد فن على الاطلاق : وماذا يبقى من العمل الفني اذا لم ينطو على اعادة خلق ، ذات طابع ابداعي ، لمجال الادراك عند الفنان ؟ ويحمل الفن مسئولية اخلاقية كاملة ما دام ينقل صورة من الادراك الى المتلقين . وليس معنى ذلك ان الفن دائما يضع الهدف الاخلاقي وفقا للمعايير الاجتماعية السائدة اثناء زمنه في المحل الاول باعتباره اساسا للتقويم — على العكس من ذلك ، فالانسان لا يحتاج الى اكثر من أن يمعن النظر في لوحة جويا المسماة « نزوة » او ان يقلب صفحات رواية « عناقيد الغضب » ليتحقق

---

(٥) انظر « توضيحا مسليا لتلك النقطة من كتاب سموليت **Smollett** وهمفري كلنكر » **Humphry Clinker** (١٧٧١) ، حيث يحاول المدافع عن ميكلهويمن ان يقدم اعذارا لسلوكه الفاضح اثناء الحريق في فندق سكاربورو بالتذرع بأن افعاله املتها غريزة المحافظة على النفس التي علقت مؤقتا « ملكة العقل » عنده .

كيف يكون العمل الفني اتهاما ورفضا لهذه المعايير نفسها . ولكن معنى تلك المسئولية الاخلاقية ان المجتمع لا يستطيع ان يأخذ موقف عدم الاكتراث ويعتبر ان لا فرق بين ان يكون الفن أداة ملهمة بما يتضمنه من استبصار عميق ، أداة تحفز الى العمل ، بما تتضمنه من مقدرة على اغداق الحيوية ، وبين ان يكون ، من ناحية اخرى ، عاملا من عوامل الاستكانة الى الغيبوبة بما يتضمنه من ايحاء باهدار الطاقة الانسانية . ويترتب على ذلك ان القيمة الجمالية للعمل الفني يجب ان تكون ذات صلة بالاثر الذي يحدثه ذلك العمل ، لا في فترة خلقه فحسب ، بل طوال حياته كلها .

وكان « فراي » في بادىء الامر يتقبل الراي المثالي القائل بأن الحياة ، بدلا من أن تكون معيارا للقيمة الجمالية ، يجب ، على العكس من ذلك ، ان نحكم عليها هي وفقا لمعايير الفن :

وهو يقول : « قد يصل الامر من وجهة نظرنا الى القول بأننا يجب ان نقدم تبريرا للحياة الواقعية على اساس من علاقتها بعالم الخيال ، وان نقدم تبريرا للطبيعة على اساس من مشابهتها للفن . وانا اعني بذلك ، انه ما دامت الحياة الخيالية قد اصبحت في مسارها الزمني تمثل الى درجة معينة — ما تشعر الانسانية انه اكمل تعبير عن طبيعتها ، واوسع استخدام لطاقتها الفطرية من ناحية الحرية ، فان الحياة الواقعية يجب شرحها وتبريرها على اساس من مقارنتها بالحياة الفنية وهي اكثر حرية وامتلاء مهما تكن المقارنة مقصورة على بعض الاماكن ، ومهما تكن جزئية وغير مكتملة (٦) .

ومن الطريف ان نلاحظ ان « فراي » لم يكن بأي حال من الاحوال يتخذ موقفا نقديا من مقاييس عصره الاخلاقية ، حينما كتب

---

(٦) الرؤية والتصميم ، ص ٣٢ ؛ (مقال في الدراسات الجمالية) .

هذه الفترة ، فقد كان يقصد المقارنة بين تلك المقاييس ومقاييس القرن الثالث عشر ليصل الى المقاييس الحالية اوفر انسانية ، رغم ان القرن الثالث عشر كان في اعتباره اكثر غنى من الناحية الفنية . ولكن الاحداث الاجتماعية ووقائع الاعوام (١٩١٤ — ١٩١٨) اقتحمت عليه طمأنينة نفسه وذهبت بها بطريقة فظة . فقد انقضت الحرب العالمية الاولى على راس فراي ، وابناء جيله من المثقفين ، كأنها صاعقة من السماء . ولم يكن امامه — لانه كان عاجزا عن فهم اسباب الكارثة — الا الرضا بالهروب الى ما بدا له كأنه « تقدم ثوري » في الفن ، اي الى صور الحياة الوادعة الساكنة ومناظر العطلات التي لا تسبب ضررا ، عند مدرسة ما بعد الانطباعية . (وليس الى ما كان جديدا بالفعل — وجديرا بالذكر — في الفن الانجليزي ، وهو لوحات الحرب في اعوام ما بين ١٩١٤ و ١٩١٨) . ولكي يدعم « فراي » مواقفه الفكرية التي تقهقر اليها اصبح مولعا بأن يقلل قدر استطاعته من العلاقة التي ظل يفترض وجودها بين الفن والحياة . فنجده يقول في الجمعية الفابية عام ١٩١٧ ، « ان الافتراض الشائع عن وجود رابطة مباشرة وحاسمة بين الفن والحياة ليس صحيحا بأية حال ، فلا شك في اننا حينما نتناول بالمناقشة هذا المظهر الخاص من مظاهر النشاط الروحي المسمى بالفن ، نجد انه يخضع في بعض الاحوال للتأثر بمؤثرات الحياة ، ولكن ذلك يجب الا ينسينا ان الفن ، من الناحية الرئيسية ، شيء قائم بذاته له وجوده الخاص ، وان سياق التغير في ذلك ، وايقاعات التغير تتحدد بالقوى الداخلية في الفن ، وباعادة التكيف بين عناصره المختلفة اكثر مما تتحدد بالقوى الخارجية . وانا لا استطيع انكار ان الفن يتحدد الى هذا الحد او ذاك بالتغيرات الاقتصادية ، ولكن هذه التغيرات تقترب من ان تكون شروطا لوجوده ولا تعد مؤثرات موجهة ، كما انني أسلم بأن ايقاعات الحياة والفن قد تتطابق في اوضاع

معينة ويؤثر كل منها في الاخر تأثيرا كبيرا ، ولكن الايقاعين متميزان. من الناحية الرئيسية ، وما اكثر ما يقف كل منهما في مواجهة الاخر يناصبه العـــداء » (٧) .

وخشية ان يكون اي فابي من الغفلة بحيث يعتقد ان فراي كان يشير الى البشر العاديين ، حينما تحدث عن الحياة ، يسرع فراي الى الشرح :

« هنا سأحاول ان اوضح ما اقصده بالحياة عند مقابلتهـــا بالفن . انا اعني الاستجابة العقلية والغريزية العامة تجاه ما يحيط بأناس معينين من اوضاع البيئة ، وهم اناس ترقى حياتهم الى موحلة الوعي الكامل بالذات مهما تكن المرحلة التي ينتمون اليها ، وكذلك الوعي بموقفهم من الكون ككل والفهم لعلاقاتهم بالنـــوع الانســـاني » .

وبعد ذلك يعبر « فراي » تلك الخطوة الصغيرة التي تفصله عن النهاية المنطقية لارائه حيث وصلت مقالاتـــه ورسائله بعـــد الحرب ، فيقول : بأن الفن « ممارسة روحيـــة » ، مقطوعة الصلة بالحياة الواقعية ، والفن يشبه في ذلك « اكثر النظريات الرياضية خلوا من الفائدة » ، وان تكن « عظيمة الجدوى » عند هؤلاء الذين يمارسونها . وهؤلاء الجديرون بالممارسة ، وكما يقر هو ، قليلون، او كما سبق ان قال للفابيين في عام ١٩١٧ : « يضيق نطاق تلك الصفوة ويقل عددها كلما اصبح الفن اكثر نقاء » (٩) ، ويضيف في عام ١٩٢٠ قائلا : « يصبح الفن الحقيقي اكثر احتجابا وابتعادا عن الفهم ، وامعانا في النزعات الخفية كأنه ، نحلة من النحـــل

---

(٧) الرؤية والتصميم ، صص ٩ ـ ١٠ (الفن والحياة) .
(٨) المصدر السابق ، ص ٣ .
(٩) المصدر السابق ، ص ١٥ .

الدينية ذات الاسرار العويصة تذهب في الهرطقة بعيدا — او كانه « العلم في القرون الوسطى وهو لا يخاطب الا افرادا معدودين » (١٠) ... ويعترف في نفس الفترة تقريبا ، قائلا : « ما اشد ندرة الفرد ... وانا اعرف انه لا حق لي في ان افصل نفسي الى هذه الدرجة الكاملة عن مصير الانسانية ، ولكنني لم استطع ابدا ان أؤمن بالقيم السياسية » (١١) . وعلى ضوء هذا الاعتراف ليس من الصعب ان نفهم العبارة الغريبة التي استخدمها « فراي » في خطابه الى د.س. ماك كول (١٩١٢) في تحديد هدفه بوصفه فنانا يزاول الخلق : « لقد ظللت ابحث عن اسلوب اعبر به عن أدق خلجات نفسي » (١٢) . فالفن ، وفقا لهذا التحديد الذي جعله غريبا عن الحياة وغير مكترث بمصير الانسانية ، لم تعد امامه سوى وظيفة واحدة هي تنمية جساسية الصفوة الضئيلة العـــدد .

2 ـ قصر الفن

لم تكن الشكلية في ممارسة الفن او في النظرية الجمالية هي الانعطاف الثوري الذي زعم « فراي » انها تمثله . ويبدو الطابع العقيم « للحركة الحديثة » ، كما تبدو دلالتها كآخر نزوات عصر يموت في تاريخ الفن ، امرين غير قابلين للجدل حينما نربط بين هذه الحركة وبين التراث الفني الاوسع في فن التصوير البريطاني.

فهذا الفن قـــد نفض عن نفســـه التخلف الاقليمـــي بظهور

---

(١٠) فرجينيا ولف (مصدر سابق) ، ص ٢٣٤ . والفقرة في الاصـــل مكتوبة بالفرنسية .

(١١) ولف ص ٢٣٥ .

(١٢) ولف ص ١٧٥ .

« هوجارت » في اوائل القرن الثامن عشر ، وقد قفز هذا الفن الى مكان الصـــدارة في اوروبا . ومن الناحيـــة الجوهريـــة كان فن « هوجارت » لا يخلو من الطابع الاخلاقي ، اي كان يبدي اهتماما كبيرا ، بل ويلتصق دائما بالحياة الاجتماعية المعاصرة له . وواصل هذا الاحتفاء بالقيمـــة الاجتماعية حياتـــه في مـــدرسة الكاريكاتير - البريطانية الرائعة التي ترتكز على « هوجارت » وتعكس مطامح الشعب البريطاني حتى نشأة حركة الميثاق الثورية على المسرح السياسي . ونستطيع ان ندرك مدى شعبيـــة هذا التقليد حين نقارن بين احد اعمال الحفر عند « هوجارت » او احدى الصور الكاريكاتيرية عن المرحلة النابوليونيـــة وبين المداعبات الطريفـــة الذكية في حجرات الجلوس وقاعات النوادي التي تملأ المجلدات الاولى من مجلة « يانش » . وقد اختفى فن التصوير الشعبي في ثلاثينات القرن التاسع عشر مع وصول الطبقة المتوسطة الفكتورية من الصناعيين ورجال الاعمال الى الحكم والذيـــن كانت مجلـــة « يانش » تعكس وجهة نظرهم الضيقة الى العالم . وبمجرد ان اختفت تلك القاعدة الاساسية التي شكلت تيارا فنيا شعبيا واعيا بدوره الاجتماعي ، انحدر الفن الانجليزي في مجموعه الى نزعـــة تلفيقية اقليمية . وبينما كان تيريـــز وكونستابل وفنانو مدرســـة نورفتس قد استبقوا الانطباعيين (كما استبق هوجارت وجليراي ورولاند ، دوميه ومعاصريه) نجد اتباعهم يسيرون في اعقـــاب الازياء العصرية الاجنبية . ونلتقي بمدرسة « ما قبل روفائيل » في البداية وهي تقلد بعض الفنانين الالمان الناصريين (نسبة الـــى الناصرة ــ محل ميلاد المسيح) في محاولة للهروب من النزعـــة التجارية المبتذلة في عصرهم الى احدى نزعات القرون الوسطـــى الرومانسيـــة الحسيـــة الصوفيـــة . وحينما انهمـــك بعد ذلـــك الانطباعيون الفـــرنسيون ودعاة مـــا بعد الانطباعيـــة واسرفوا في انهماكهـــم الذي لا يحفـــل بغير تكنيـــك الفن ويديـــر ظهره

لمحتواه، وجدت اعمالهم رواجا عظيما عند مقلديهم من الانجليز حتى وصل الامر في النهاية اثناء عشرينات وثلاثينات القرن العشرين الى ان حط الرواد واتباعهم من المقلدين الرجال — في سياحتهم الهروبية من الواقع — في صحراء الشكل الخالص المجدبة ، وبداوا يدمنون « الماركات » المتنوعة شديدة الحذلقة من الصوفية الجديدة.

وهكذا نجد ان تطور الفن البريطاني قد انتهج ما توقعه « وليام موريس » عام ١٨٧٩ ، حينما تنبأ بظهور « فن ينمو على ايدي قلة من المحترفين ، يخاطبون به القلة ، ويعتبرون من واجبهم — ان كانوا يقروا بواجبات — ان يحتقروا القطيع الكبير من البشر ، وان يبتعدوا عن الصراع الذي يدور في العالم حول القيم الانسانية ومعاييرها الحية في المحل الاول. ولا بد ان يصل بهم ذلك الى ان يقيموا حراسة مشددة على قصر الفن الملكي حتى لا يدنو منه احد . ولسنا في حاجة الى ان نبعثر كلماتنا عبثا على كل ما تعد به مدرسة من مدارس الفن كهذه ، تعيش الى حد ما — على الاقل نظريا — في الوقت الحاضر ، على ثمار مرة لا تطفو على سطح شعارهم البريء : الفن للفن . فالنهاية المحتومة هي تأكيد ان الفن سيصبح شيئا هشا رقيقا الى اقصى درجة حتى ليرفض ان تمسه الايدي ، وان على الفنانين ان يجلسوا القرفصاء في سكون دون ان ينفعلوا بشيء اكبر من الحذق الحرفي ، ولا جدال في ان الحزن العميق لن يعتصر قلب احد نتيجة لهذه النهاية الانيقة » (١٣) . وبعد ثمانية اعوام ، صاح « وليام موريس » في البرية مكررا تحذيره :

« انني اكرر ان كل ذرة من الفن الحقيقي ستقع بين المخالب نفسها (أي مخالب الذين يحركهم الربح التجاري) اذا استمرت

---

(١٣) وليام موريس : فن الشعب ، طبعة مطبعة نانساتش ، ١٩٤٢ ، ص ٥٢٧.

الاوضاع كما هي ، على الرغم من ان فنا زائفا قد يحل محله ، وهو فن من المتوقع ان يزاوله ادعياء من السادة الظرفاء ومن السيدات الانيقات بلا أي مساعدة من المراتب الدنيا ، واقول بصراحة ، انني أخشى ان يشبع هذا الشبح المهذار للفن الحقيقي الكثيرين من الذي يهنئون انفسهم على حبهم للفن دون ان يخفي ذلك المسافات الواسعة التي يقطعها « الفن » في تدهوره حتى يصبح شيئا مثيرا للسخرية ، اذا استمرت الحياة الفنية على ما هي عليه : اي ان استمر الفن أداة من أدوات ادخال المتعة الى قلوب ما نسميهم السادة الظرفاء والسيدات الانيقات » (١٤) .

ولم يستطع كتاب وفنانو نهاية القرن التاسع عشر الاكثر حساسية ان يتفادوا الاثر الضار للمأزق المتضمن في انحسار الفن عن حركة الحياة بطريقة او بأخرى . وفضلا عن ذلك ، فقد اصبح ذلك واضحا بقوة ملحوظة حينما كان التطور الذي انطلق منه لم يكد يبدأ .

وتبدو دلالة ذلك في مكانها الصحيح حينما نعقد مقارنة بين كتابات « فراي » الجمالية وبين قصيدة « تنسون » قصر الفن .

فقد كتب الشاعر هذه القصيدة في اول شكل لها عام ١٨٣١ ــ ١٨٣٢ ، والصراع من اجل الاصلاح البرلماني في قمته ، حينما كان « تنسون » ، الذي غادر لتوه « كامبريدج » ما يزال متأثرا بأفكار « الرسل » وهي جمعية طلابية محدودة الاعضاء انضم اليها « فراي » بعد نصف قرن . وقد اعاد الشاعر صياغة قصيدة قصر الفن التي ظهرت في مجلد لاشعاره ، صدر بعد عشرة سنوات من الصمت عام ١٨٤٢ ، وقد اتخذت شكلها الحالي في

---

(١٤) المصدر السابق ، مقال « اهداف الفن » (١٨٨٧) ، ص ٥٩٩ .

تلك الطبعة ، اذا اغفلنا النظر عن بعض الاضافات القليلة المهمة التي ادخلت بعد ذلك . كان ذلك في الفترة الواقعة بين عام ١٨٣٢ وعام ١٨٤٢ حينما اتخذ الصراع الاجتماعي شكله النوعي الحديث الذي خلقته الثورة الصناعية ، شكل الحرب الطبقية بين العمل ورأس المال ، متمثلة في حركة الميثاق . فحركة الميثاق قد نشأت عن بشاعة اوضاع المصانع في اوائل عهدها ، بوصفها اول حركة مستقلة للطبقة العاملة ، ووصل كفاح هذه الحركة الى اوسع مداه على النطاق القومي اثناء اعوام ازمة ١٨٣٨ – ١٨٣٩ في الالتماس الثاني الذي تقدم به رجال الميثاق الى البرلمان في مايو عام ١٨٤٢ .

وكان هذا الصراع هو الشيء الذي ظل « تنسون » – وبعده ثلاثة اجيال من الفنانين الانجليز – يبحث عن مهرب منه (١٥) . لقد كانت روح الشاعر وهي جالسة فوق منصتها الصخرية الهائلة في موقعها الممتع تشمخ فوق الانسانية صائحة :

« يا عزلتي الذاتية كأنك وحدة الالهة ،
ليس امامي الا ان ألهج بأغداقك الذي لا ينقصه شيء ،

---

(١٥) لخص مستر هارولد نيكلسون تطور موقف تنسون من السياسة بالكلمات الاتية في كتابه « تنسون » (لندن ١٩٢٣ ص ٢٥٢) : اثناء السنوات الخمس والخمسين حتى عام ١٨٨٦ « انتقل الشاعر من شك مبكر في الديموقراطية ، عبر نفور مأمون العاقبة من الديموقراطية ، الى كراهية للديموقراطية بلغت من الضراوة والعنف درجة انها لم تقف عند اعتلال صحته ومزاجه ، بل ادت الى اختلال في نظم شعره » ، وحينما زار غاريبالدي شاعر بلاطنا عام ١٨٦٤ نصحه تنسون « بالا يتحدث في انجلترا عن السياسة » . وعلى الرغم من ذلك ففي عام ١٨٣٠ اصطحب تنسون صديقه هالام في مهمة سرية لتأييد القادة الليبراليين العاملين في حركة سرية داخل اسبانيا !

حينما ارمق اسراب الخنازير ولونها الداكن
تصطف هناك عند اطراف واديك .

وهي تهرول متدحرجة بجلودها القاتمـــة في الســـهول
القـــذرة ،
ثم تحملق بعيونها وتخوض الوحل وتتكاثر وتنام ،
وما اكثر ما يقتحم صفوفها شيطان لا عقل له ،
فيقودها الى الهاويـــة ...

انا استولي على عقل الانسان .. وما يقوم به من عمل
ولا يعنيني صخب المذاهب ،
بل اجلس كاله لا يؤمن بشكل من اشكال العقائد دون اخر،
واظل احيط كل شيء بتأملي »

ونلاحظ ان هناك وجها للشبه بين التأمل الجمالي عند تنسون عام ١٨٤٢ وعند « فراي » عام ١٩٠٩ فكلاهما لا علاقة لهما بأية مسئولية اخلاقيـــة :

« وليحترق العالم بنيران الحرب او ليبسط السلام جناحيه
فكلاهما عندي سواء ...

ان لغز الارض الممتلئة بالالام لا ينضب
بل يومض مخترقا احشاءها وهي تجلس وحيدة ،
ولكنها رغم ذلك لا تكف عن مدحها الرصين ،
ولا تهبط عن عرش العقل »

ولكن « لغز الارض الممتلئة بالالام » لا يشغل الا جا نبـــا هامشيا في تأملات الروح ، فالصراع بين البشر لا يشكل الا نموذجا

منقوشا على ارض قصرها ذات الفسيفساء تدوسها بقدميها وهي تنظر الى الجدران وقد طليت بـ :

كل اسطورة فاتنة
نحتها الذهن القوقازي الاعلى (!)
من الطبيعة ليقدمها الى نفسه ...

ومن الواضح ان ما يثير الالتفات هنـا في المقاطع الثمانية التي يحكي « تنسون » فيها هذه الاساطير ، هو حبه للايماءات الغامضة . فجدران قصر الفن مرسوم عليها اشياء كثيرة لا تقتصر على « الام العذراء الى جوار الصليب » ، او « اوربا وجانيميد »، بل « وجنية الغاب والملك الاوسوني » ، وكذلك « ابن أوثر في جراحه القاتلة تبكي عليه الملكات » . ولا جدال حتى في ان مثل هذه الامور لم تكن ذات « اهمية لا متناهية » عند جيل « فراي » . ولكننا اذا نظرنا اليها من ناحية علاقتها بالحياة الاجتماعيـة المعاصرة له ، فانها تصبح المعادلات الخاصة بالعهد الفكتوري لما نسميه ، الان ، بمركب اوديب او الحياة الجنسية عند سكان جزر تروبريانـد . وفضلا عن ذلك فان القارىء المعاصر لهذه المقاطع لا يستطيع ان يقراها دون ان يعتمد كل الاعتماد على دائرة المعارف البريطانية ، تماما كقرار الدوس هكسلي او اليوت اليوم .

ولكن « تنسون » لم يقف حيث وقف فراي في عام ١٩٢٠ ، عند المرحلة التي يقنع فيها الفنان بعزلته التي تشبه عزلة الالهة ، محتفظا « بمرحه الرصين او جالسا على عرشه العقلي » . بل يتحول بشيرا او نذيرا بالنتيجة الحتمية التي لا معدى عنها لهذه العزلة : الرعب الذي يتسلط على الفنان فتدفعه سطوته الـى الهروب في احضان التصوف السلبي الذي لعب دورا بارزا في فن العقد الثالث من هذا القرن . وليس هناك وصف اصدق تعبيرا من المقاطع التي يرسم فيها تنسـون قفزة الروح المباغتة الـى اليأس ، بعد ان استمتعت بعزلتها ثلاث سنوات :

وهبطت على الروح خشية عميقة
وتملكتها البغضاء لوحدتها
وانجب هذا الشعور ازدراء لنفسها
وضحكت من ذلك الازدراء .

وصاحت ! أليس هذا قصري الحصين الذي استمد منه القوة
أليس هو ملاذي الرحيب الذي قام بناؤه من أجلي
واستقوت فيه احجار الاساس المتينة
منذ الانفاس الاولى لذاكرتي ؟

ولكن في الاركان المظلمة من هذا القصر قبعت
أشكال لم تحسم بعد كيف تكون هيئتها ، لا وعي لها
تسفح دموعا من دم على اوهام ذات عيون بيضاء ،
وكوابيس خانقة ،

وظلال جوفاء تضم جوانحها على قلوب من لهب ،
لها جباه قاتمة تتآكل قلقا ،
تستقر فوق جثث عمرها ثلاثة اشهر وتأتي الروح في الظهيرة ،
وتستند الى الحائط ...

وقد كرهت الموت والحياة بدرجة متساوية ،
ولم يلق يأسها اهتماما من أحد ،
سوى الزمن الرهيب ، والابدية الرهيبة ،
وليس هناك من شيء يبعث على الراحة من أي مكان ،

وظلت المخاوف تملؤها دوما بالحيرة ،
وازداد وضعها مع الزمن سوءا ،

ولم تستطع دموع الاسى ان تخفف عنها ،
وهي وحيدة مع خطيئتها :

وما تزال حبيسة في مقبرة متداعية ، وقـد ارتدت ثيابا
من القتامة تشبه حائطا هائلا ،
وتبدو وكأنما تسمع في البعيد
الصوت الرتيب لوقع اقدام البشر ...

وبعد ذلك نجد تنسون يضع حدا لمأزق الـروح ، ويقدم اجابته على صيحة المها المتسائلة :

أي شيء يرفع عني اثمي .. وينقذني ،
ويحول بيني وبين الموت ؟

في المقطعين الاخيرين من القصيدة :

وحين انتهت أربع سنوات كاملات ،
القت عنها ثيابها الملكية
قالت : اصنعوا لي في الوادي كوخا ،
حيث اقضي ايام الحداد والصلاة ،

ولكن لا تهدموا ابراج قصري
ذات البناء الدقيق ، الجميل :
فقد أعود مع اخرين
بعد تطهير خطيئتي .

ونصل هنا ـ بعد هذا البرنامج الذي تتضمنه القصيدة ـ الى ذروة عكسية غريبة ، فهي لا تمنح الفنان الا أملا ضئيـلا ، لا يزيد على الامل الذي تقدمه الحجج السفسطائية التي نجدها في المعتاد عند الشكليين والمتصوفة المعاصرين ! وتبدو كل المسائل

مختلطة وغائمة . فما هي تلك الخطيئة التي ارتكبها الفنان والتي يجب ان تكون عقوبتها الموت ؟ من الواضح انها تكمن في عزلته عن الناس التي فرضها على نفسه . ولكن كيف يقترح « تنسون » ان يكون التطهير من هذه الخطيئة ؟ لا بالعودة الى الناس ، الى المدن الزاخرة التي يرتفع منها ضجيج العمل الخلاق ، وصخبها وصراعها من اجل حياة افضل . بل ان هذا التطهير يتحقق في المحن الاول بالتنكر للفن . فالروح تخلع عنها ثيابها الملكية ، لكي تحزن وتصلي في كوخ ريفي ولا بد ان القطيع المطيع من البشر الفانين سيجد السعادة في بناء هذا الكوخ لها . ولكن الشكوك تستولي على الروح بعد ذهابها الى المسكن الجديد ، فقد تمل الاقامة هناك وتتوق الى العودة الى ابراج قصرها ذات البناء الرقيق الجميل ، وهنا نلتقي باعتراف لا يخلو من دلالة ، فلكي تستمتع الروح بكل هذه الروائع يجب ان تكون مع اخرين .. ولكن من هؤلاء الاخرون ؟ — وهل المقصود هو الشعب في جملته ، أو صفوة فراي الضئيلة التي تستطيع ان تتذوق مباهج الفن الخالص ؟ ولا نستطيع ان نتكهن بالاجابة .

3 ـ الواقعية : شرنيشفسكي

اول ما يصدمنا في « قصر الفن » او الهروب الى الشكلية هو التباس القصيدة . فنحن نجد الشاعر من ناحية يخضع للاغراء ، ويشتهي أن يهرب في حماسة متقدة الى ما يقدمه الفن الخالص من « عزلة تشبه عزلة الالهة » (١٦) ، ومن ناحية أخرى

---

(١٦) يتضح ان تنسون رغب في الهرب بعيدا عن الواقع الاجتماعي بطريقة متزايدة الحرارة اذا نظرنا الى التغييرات المتعاقبة في قصيدته ٠ ومعظم الفقرات ذات الطابع الرجعي البارز ظهرت عام ١٨٤٢ ، ولكن بعض الاشارات الاكثر بشاعة ، وخاصة عن « اسراب الخنازير ولونها الداكن » =

يتحقق الشاعر من ان العزلة ستؤدي به الى الياس والموت . وقد اصبح تنسون شاعر البلاط عند الفكتوريين لانه من الناحية السطحية على الاقل قد قذف باغراء الفن للفن بعيدا ، وقبل « رسالة » تعليم البشر ومواساتهم . ولكن الالهام الشعري نضب عنده بمقدار قبوله لهذه الرسالة . وليس من الصعب ان نشرح هذا التناقض الظاهري ، فاذا أعدنا النظر في قصيدة « تنسون » سرعان ما نكتشف أن « الاخرين » الذين رجع بهم الى قصره ليسوا الشعب عموما او الصفوة الممتازة وحدها ، بل الطبقة المتوسطة الفكتورية على وجه التحديد .

وهنا نكتشف أن « تنسون » لم يعد الى صراع العالم الواقعي وما فيه من فساد بل الى المثالية الزائفة التي حاول رجال الاعمال في العصر الفكتوري أن يخفوا وراءها تناقضات العالم . فبينما يرفضون الهرب الى الفن الخالص باسم الاخلاق ، يجعلون من الفنجارية طيعة تحت اقدام شكل من اشكال الهرب اشد وضاعة وهو انعدام الاخلاص . ولكن يجب الا نغفل ان هناك جانب اخر من اعمال « تنسون » هو ذلك الخوف المتسلط ، والشك في ان الاشياء ليست في حقيقتها كما تبدو في الواقع ، والتمزق واليأس الذي حاول الفكتوريون ان يخفوهما وراء قناع من الفكرة القائلة بأن كل شيء في مكانه الصحيح فلنمتلىء لذلك طمأنينة وحبورا ، وتفجرت هذه الاشياء في كثير من اشعاره متخذة طابعا مكثفا لا مثيل له . وفي هذه الاشعار نفسها حيث كشف الشاعر عن ان يكون مبشرا واعظا ، واعطى لعواطفه متنفسا طليقا ، اصبح تنسون

= اضيفت بعد ذلك . ولم يحدث قبل عام ١٨٥٣ على سبيل المثال (أي بعد الثورات والثورات المضادة لاعوام ١٨٤٨ - ١٨٥٢) ان حل السطر (لا يعنيني صخب المذاهب) محل السطر الذي يتسم بتجرد اكبر « انا احيا في كل الاشياء الكبيرة والصغيرة » .

المرآة الحقيقية لجانب مهم من جوانب عصره .

ولا بد هنا من الاشارة ان مذهب الفن للفن خطوة ضخمة الى الامام عندما نضع في اعتبارنا ما لحق الفن/ من تدهور حينما استخدم بوصفه « مكبر صوت » للرطانة الفكتورية في منهج التفكير ، فهو مذهب يحرر الفنان من الانصياع الكامل للاخلاقيات الزائفة ، ويمكنه من ان يحتفظ على الاقل بشيء من اخلاصه للحقيقة . وفوق ذلك فان دعوة الفن للفن لم تكن في مراحلها الاولى شيئا يستحيل التوفيق بينه وبين موقف نقدي من المجتمع المعاصر ولكن ابتداء من عام ١٨٧٠ « عام كوميونه باريس » حينما احتدم الصراع الاجتماعي ، حل محل هذا الموقف النقدي ما يشبه أن يكون عدم اكتراث ، وتراجع الفنان الى اصقاع نائية من التجربة الجمالية الخالصة ،وكلما ازداد ابتعادا اصبحت الفاكهة الحلوة التي يتوق اليها رمادا في فمه .

ويقول الشكليون :

ان المسألة الكبرى في الفن هي مسألة تأمل الشكل ، ولا بد أن يقل عدد الناس الذين يتجه اليهم الفن بمقدار ما يصبح الفن خالصا . اي ان مفهومهم عن الفن الممتاز ، وعن علاقته بالحياة لا يتمشى مع المتطلبات التي تبرزها الاوضاع الحالية ، وهي متطلبات تهدف الى توحيد جديد بين الفن وحياة الناس . ونحن لا نستطيع ان نستمد عونا كبيرا من مفهوم الفن الذي كان الفكتوريون يعجبون به متجسدا في تنسون ، مثل مفهومه الذي يذهب الى : أن رسالة الفنان تنحصر في تقديم العزاء الى اخواننا من البشر ، أو في ان يقوم بدور الطبيب هادىء الاعصاب الواثق من نفسه الذي يشفى مريضا تفترسه الحمى باستخدام الايحاء ، ملقيا جمالا سماويا على العواطف السعيدة ، أو في أن ينقل الناس بعيدا

عن شواغل الحياة اليومية التي تلتهم نضرتهم ، وعن تعقيدات الفلسفات واختلاطها وعن الكلل المجهد الذي تصيبهم به افكارهم المتسلطة ، الى مجال جديدة كل الجدة من مجالات الوجود اي الى مكان يتنفسون فيه نسائم الراحة ، « الى مدينة شفافة الجدران تطل على البحر ، حيث الهواء الذي يسري في هدوء لا تثقله الغيوم ولا سحب الدخان التي تخنق وجودهم اليومي المعتاد » (١٧) .
وقد نتفق مع الشكليين في ان الفنان الذي يجعل من فنه افيونا يبعث الحذر في النفوس هو انسان يتنكر لرسالته . ولكننا لسنا في حاجة الى المبالغة في التفرقة بين هذين المفهومين ، مفهوم الشكلية ومفهوم العزاء . ذلك انهما يختلفان في الدرجة لا في النوع . فكلاهما يتضمن البحث عن عالم مثالي من « الجمال » او من « الشكل الخالص » أعلى مستوى من حياة الانسان اليومية المعتادة . وكلاهما لا يختلفان في أن العالم الواقعي في وجوده الفعلي بكل ثرائه وعينيته لا دلالة جمالية له .

ولكن ذلك لم يكن حائلا دون بروز فنانين آمنوا دائما بالرأي المقابل لهذا الرأي في الفن وفي علاقته بالواقع . ويصدق ذلك في التقليد الانجليزي على شيلي وكونستابل ، كما يصدق ، أيضا ، بالدرجة نفسها على فيلدنج وهوجارت . ولكن في الوقت الذي كان فيه الفكتوريون لا يطيقون موقفا واقعيا من الطبيعة والمجتمع الا اذا كان محملا بالنزعة العاطفية الصارخة ، كما هو الحال عند « ديكنز » او كرويكشانك مثلا ، واصل تقليد الواقعية التي لا تعرف تهادنا تقدمه في فرنسا وفي روسيا اثناء القرن التاسع عشر . وقد تحددت الافتراضات الجمالية للواقعية لاول مرة بشكل منهجي على يدي ن.ج. شرنشيفسكي ، وهو معاصر لبلزاك ودوميه

---

(١٧) المجلة القومية ، عدد اكتوبر عام ١٨٥٥ ، استشهد بها نيكلسون في مرجع سابق .

وجوجول واكساكوف وششيدرين ، وقد نشر رسالته عن الحياة وعلم الجمال عام ١٨٥٣ .

ورسالة شرنشيفسكي تتضمن هجوما على النظرية الجمالية عند المثالية الفلسفية ، وخاصـــة في قمتها الكلاسيكيـــة في اعمال « هيجل » وتابعه ف.ف. فيشر . وهذه النظرية تذهـــب الى ان ما يبدو جميلا للانسان هو ما يقبله باعتباره التحقق الكامل لفكرة معينة . ولكن الفكرة لا يمكن ان تتحقق بالكامل في شيء « جزئي » لذلك فان الفن الذي يهدف الى الكمال المثالي ، يحتوي دائما على عنصر من الاسطورة والوهم . وهذا العنصر الاسطوري يتحطم تدريجيا بتقدم العلم ، الذي يؤدي تبعا لذلك ، الى تدهور في الفن. فاذا تجرد الفن من اوهامه ، فان الجمال المثالي الذي يصوره الفن يفقد مقدرته على تقديم العزاء الـــى الناس وعلى تخفيف آلامهم الناجمة عن افتقار الواقع الى الكمال .

ويضع شرنشيفسكي نظريته في مواجهة تلك النظرية المثالية فيؤكد : « ان الواقع اعظم من الاحلام وان الدلالة الجوهرية اكبر اهمية من الادعاءات الوهمية » ومن ثم فهو يبحث عن الجمال لا في دائرة مثالية تنأى عن الواقع وتتخذ منه موقف التضاد ، بل في جوهر الواقع نفســـه .

فبين كل الاشياء الحبيبة الى الناس وكل ما يحاط باعــزاز تبرز الحياة نفسها باعتبارها اكثر الاشياء شمولا . حتى لا يستطيع أن يدنو منها شيء اخر ، وعلى وجه الخصوص تبرز الحياة التي يتمنى الناس ان يحيوها ، ولكنها لا تبرز وحيدة فالى جانبها تلوح كل انواع الحياة ، فمن الافضل على اية حال ان يعيش الانسان على ان يكف عن الحياة . فكـــل الاشياء الحيـــة تخشـــى الموت والانقراض بوحي طبيعتها ، وكلها تحب الحياة .

« وقد يبدو ان تعريفات مثل : « الجمال هـو الحياة » ، و « الجميل هو كل الاشياء الذي نرى فيها الحياة كما يجب ان تكون وفقا لتصوراتنا » ، و « الجميل هو كل شيء يعبـر عن الحياة او يذكرنا بها » ، تقدم تفسيرا كافيا لكل الطرق التـي يستثار فيها احساسنا بالجمال » (١٨) .

ويترتب على ذلك ان الحياة ، والواقع ، بشكل عام ، اكثر جمالا وتنوعا ، وامتلاء ودلالة من اية قطعة من الخيال . او بعبارة اخرى ، ان الفن ايضا بعيد عن ان يكون اسمى من الحياة ، بل ليس في استطاعته الا ان يكون انعكاسا شاحبا لها :

« وكل ما يجد تعبيرا في العلم والفن ، من الممكن ان نجده في الحياة بشكل اكثر كمالا واكتمالا ، محتضنا كـل تلك التفصيلات الحيوية التي يكمن فيها المعنى الحقيقي للاشياء والتي ما اكثر ما تسقط من الحساب او تتعرض لسوء الفهم في كل من العلم والفن.

وكل ما يقع في الحياة الفعلية صحيح وصائب ، فليس فيها اخطاء الرؤية ، ولا اية ناحية من نواحي ضيق الافق والنظرة من جانب واحد التي تلتصق بكل الاعمال الانسانية . فالحياة بوصفها استاذا معلما ، ونبعا للمعرفة ، اكثر امتلاء ودقة ، بل اكثر جمالا من كل اعمال العلماء والشعراء . ولكن الحياة لا تزعج نفسـها بأن تشرح ظواهرها او تستخلص نتائج منها كما يفعل البشر في آثارهم العلمية والفنية . ولا جدال في ان هـذه النتائج والافكار المستخلصة اقل اكتمالا وشمولا بدرجة كبيرة من الحياة نفسها

---

(١٨) توجد ترجمة لاراء شرنيشفسكي في مجلة « الادب العالمي » الاعداد ٦ ـ ١٠ ، عام ١٩٣٥ . وقد اعاد المؤلف ترجمة المقاطع المستشهد بها هنـا .

ولكن لو افتقدنا تلك النتائج والافكار التي صاغهـا لنا العباقرة لاصبحت استنتاجاتنا نحن الذين نزاول الحياة في تلقائية ــ اكثر ضيقا وابتعادا عن الاحكام .

« والعلم والفن (الشعر) هما بمثابة مراجع دراسية لهؤلاء الذين بدأوا في دراسة الحياة . وليس لهما من هدف غير اعدادنا لقراءة المصادر الاصلية ، وهما بعد ذلك يزودانّنا بمرجع من حين لاخر . ولا يزعم العلم لنفسه ان يكون شيئا اخر كما لا يزعم الشعراء شيئا اخر حينما يشيرون عرضا الى جوهر اعمالهم ، اما علماء الجمال وحدهم فهم الذين يؤكدون ان الفن اسمى من الحياة ومن الواقع » .

ويجمل شرنشيفسكي آراءه بعد ذلك فيستطرد مقررا ان الوظيفة الجوهرية للفن هي « ان يعيد انتاج كل ما يثير اهتمام الانسان بالحياة » . ولكن الفن حينما يعيد خلق الحياة ، فانه بوعي او بغير وعي ، يعبر عن رأيه فيها ، ونتيجة لذلك « يصبح الفن نشاطا انسانيا ذا طابع اخلاقي » .

ومفهوم شرنيشفسكي عن الوظيفة الاخلاقية للفن ليس بينه وبين مفهوم « تنسون » شيء مشترك فهو يقول :

« ينحصر موقف بعض الناس من ظواهر الحياة في تفضيلهم وجوها معينة من الواقع ، وتجنب الوجوه الاخرى . ولا بد ان اذهان هؤلاء الناس لا تشكو من شدة النشاط ، وان تصادف ان كان احد هؤلاء الناس شاعرا او فنانا ، فلن يكون لعمله دلالة ابعد من اعادة انتاج تلك الجوانب المعينة من الحياة التي يفضلها. ولكن حينما نأخذ نموذجا اخر لرجل يتمتع بالموهبة الفنية ، وتستثيره في الوقت نفسه المسائل الناشئة عن ملاحظة الحياة ،

فان عمله يجسد ـ بوعي او بغير وعي ـ اتجاها لاصدار حكم نابض بالحياة على الظواهر التي تشغل ذهنه (وذهن معاصريه أيضا ، لانه من النادر أن يشغل رجل عاقل بمسائل تافهة لاتهم احـــدا) .

« وهذا الرجل يتناول في صوره او رواياته او اشعاره او مسرحايته بعض المسائل التي تواجه بها الحياة الرجال والنساء ، الذين يستخدمون رؤوسهم في التفكير ، وقـد يحاول حلها وتولد بذلك اعمال فنية من موضوعات تطرحها الحياة » .

اي ان اهمية عمل من اعمال الفن تتناسب عند شرنيشفسكي مع ما يتضمنه من صدق وشمول في مواجهة المسائل التي تطرحها الحيـــاة .

وهو بعد ذلك يستبق « فراي » في توضيحه ان الجمال في الطبيعة متميز كلية عن العنصر الجمالي في الفن : وعلى الرغم من ان الفن عنده هو ما يستحضر الحياة وعلى الرغم من ان الفـــن يعيد خلق ما يجعل الانسان اكثر اهتماما بالحياة فلا ينبع عن ذلك على الاطلاق ان الفن لا يعيد خلق الا ما هو جميل في الطبيعة . « فان تصوير الوجه بطريقة جميلة » شيء متميز تماما عن «تصوير وجه جميـــل » . « فالاشياء التي تـــدفع الانسان الـــى الاهتمام بالحياة » تشمل الدميم والجميل ، والقوى التي تكبح جماح الحياة وتسحقها ، وتلك التي تحفزها وتدعمها ، أي الموت والحياة على الســـواء . ومفهوم شرنشيفسكـــي عن « الحيـــاة » بوصفهـــا « مضمون » الفن هو مفهوم قائم على ادراك ما في الحياة من صراع، اي هو مفهوم ديناميكي جدلي ، عن الحياة كما هي في الواقع لا كما تزعم الاحلام الهائمة .

فالعبارة القائلة : « هذا شيء مرسوم بطريقة جميلـــة » تعني ان الفنان قد نجح في التعبير عما يريد توصيله ، او بعبارة

اخرى ، انها تشير الى « الشكل » ولا تشير الى محتوى عمل الفنان . ويتابع شرنشيفسكي قوله ، فيشير الى ان الجمال بهذا المعنى ، اي اضفاء الاكتمال على الشكل ، او بلغة الفلسفة الكلاسيكية ، « وحدة الفكرة والصورة » ، هو عنصر جوهري في الفن ، ولكنه يشير بعد ذلك مباشرة الى :

« ان عملية اضفاء الاكتمال على الشكل (وحدة الفكرة والصورة) ليست خاصة مميزة للفن وحده — حينما نأخذ في اعتبارنا المعنى الجمالي لكلمة « فن رفيع » فحسب — اما الجمال بوصفه وحدة الفكرة والصورة ، او بوصفه التحقق المكتمل للفكرة، فهو هدف الفن بأوسع معنى ممكن للكلمة ، وهدف كل القدرات الماهرة ، وهو في الحقيقة هدف كل نشاط تطبيقي للانسان » .

ولسنا في حاجة الى الاشارة الى ان تلك الفكرة العميقة لا يمكن ان تتمشى على الاطلاق مع شكلية روجر فراي . لان فراي يبحث عن العنصر الجمالي على وجه التحديد في تأمل الشكل بمعزل عن هدفه منفصلا عن المحتوى الذي يقوم بتشكيله . اما مفهوم شرنشيفسكي من ناحية اخرى ، فهو يستبق نظريات « ويليام موريس » وكل الذين يدعون الى ما يسمى بالتصميم « الوظيفي » في الفن .

ولكن شرنيشفسكي تفصله هوة ضخمة عن الافتراضات التي يستند اليها « فراي » في تحليله الذي يشترك مع سائر الانظمة الجمالية المثالية ، حينما يحدد شرنيشفسكي الطريقة النوعية التي يعيد بها الفن خلق الواقع . فالفن يختلف عن الرياضة مثلا — التي تفسر الواقع باختزال ما فيه من تعدد الى قوانين مجردة — في انه يعيد خلق الواقع عن طريق الصور . ان الجميل عند شرنيشفسكي هو « شيء مفرد يتصف بالحيوية وليس فكرة مجردة » . ومن

هذه الزاوية تشبه الصور التي يخلقها الفـــن الاشياء الجميلة في الطبيعة . فهي لا تستطيع ان تكون ذات دلالة عامة الا عن طريق انعكاس متعمق للجزئي والخاص . وينطبق هذا المبدأ بطريقة او بأخرى على كل شكل من اشكال الفن (١٩) ، ومن الممكن توضيح

---

(١٩) ان النحت الكلاسيكي الاغريقي غالبا ما يعتبر صورة الجمال الانساني بوجه عام وقد اضفى عليها طابعا مثاليا . ولكن الفن الاغريقي كما اوضح ماركس لا يمكن تخيله بدون الميثولوجيا الاغريقية . وفي هذه الميثولوجيا تجيء الصفات الانسانية العامة مثل الحب او الشجاعة او الحكمة الى الحياة في الاشكال العينية التي اتخذت سمات شديدة الايغال في الفردية لالهة الاوليمب المختلفة . وقد صور الفنانون الكلاسيكيون هذه الكائنات الانسانية المضخمة بكل ملامحها الفردية . ولكي نقدر مدى غرابة القول بمعيار عام على الفن الكلاسيكي يجب ان ندرس ما تتمتع به الشخوص الفردية المنحوتة على افريز المعمار في البارثينون من حرية رفيعة وتنوع . ومن الصحيح ان ابتداعات الفنانين الكلاسيكيين قد فرضت عليها القوانين وتحولت الى معايير جامدة ملزمة في الفترة الهيلنستية والرومانية ، وكذلك فيما بعد عند مرحلة معينة من كل « بعث كلاسيكي » . ولكن هذا على وجـــه التحديد ما يميز الفـــن الكلاسيكي الحقيقي القائم على الملاحظة الحية من النزعة الاكاديمية التي تفرض عبودية ذليلة للسلطة الفنية . واذا اخذنا مثلا اخر . فلماذا اخفقت كل جهود دعاة البعث القوطيين لاعادة خلق « الاسلوب الخالص للقرن الثالث عشر » ولسيطرة « الخطوط العمودية الخالصة علـــى المعمار » .. الخ على الرغم من الدراسة المدققة للإصول ؟ من الواضح انها اخفقت بسبب تلك الدراسة التي حولت ما كان فرديا حيا ومنبعا متجددا للالهام الى معيار متحجر . وحتى داخل تلك الاساليب التـــي تفرض معيارا على صور معينة مهمة مثل تماثيل الملوك عند المصريين القدماء او صور بوذا فان الدلالة الجمالية لاي عمل من الاعمال تعتمـــد على الحياة التي نجح الفنان في ان يضيفها على المعيار المجرد بفضل ملاحظته الفردية وكثافة وجدانه . وبالاضافة الى ذلك فان ما تأخـــذه الصورة « المهمة » من قالب نمطي متماثل يعادله بل ويفوقه التنـــوع المتوفق بالحيوية والتفرد من الشخصيات « الثانوية » ـ العبيـــد =

هذا المبدأ بهذا المثال الواقعي . لنفترض ان رساما ونحاتا وكاتبا ومخرج فيلم بدأ كل منهم في خلق صورة ذات دلالة وذات فاعلية لجندي ، مثلا ، من الجيش الثامن ، فقد يحاول ان تكون تلك الصورة شكلا مثاليا يجسد الشجاعة والخشونة والجلد الذي صبغته الشمس ، وكل تلك الصفات العامة التي تطبع بها الحرب في الصحراء جنودها . ولكن ، كما يقول شرنيشفسكي « ليس الكحول خمرا » . فالصورة الناشئة عن هذه المحاولة لتقطير ما هو عام فحسب واعتصاره من افراد احياء متعددين ، لن تكون الا شيئا مبتذلا لا تمتلىء به الكلمات والرسائل التذكارية عن الحرب في كل مكان . وستصبح لفرط عموميتها زائفة وعاجزة عن الاقناع، فهي ليست الا تجريدا لا حياة فيه . وان اي سلسلة من لقطات الجريدة السينمائية عن جبهة الحرب تتفوق على افضل افلام الحرب في القوة الدرامية والكثافة . ومن هنا يبدو انه لكي نحصل على صورة موحية وذات دلالة يجب على الفنان ان يحاول خلق صورة حقيقية عن الواقع امامه ، لها دلالة الوثيقة . ولكي يتمكن من انجاز ذلك يجب ان يدرس جنودا واقعيين من الجيش الثامن اثناء عملهم اليومي ، لكي تصل ملاحظته الى ان الصفات العامة المختلفة التي جعلت من ذلك الجيش ما تعرفه عنه ، قد انعكس في سلوك الافراد المعينين اليومي ، وان هذه الصفات العامة يعاد تشكيلها وفقا للخصائص الفردية عند الجنود ، كما انها تعيد تشكيل هذه الخصائص الفردية . وكلما كان الفنان اكثر اخلاصا ومثابرة فانه ينجح في اعادة خلق شخصيات معينة حية بكل خصائصها الفردية — مثل سائق الحافلة في لندن الذي يقود دبابة في الحرب ،

= والحيوانات .. الخ في المشاهد المأخوذة من الحياة العادية وصور المعارك او حتى في المغامرات المتنوعة للبطل نفسه (مثل ما نجده في بوروبودور وانكورفات او في رسوم المقابر المصرية التي لا حصر لها) .

او جندي المدفعية الاسترالي ـ وتصبح الصورة التي يقدمها اكثر واقعية واكثر نموذجية وذات دلالة شاملة في شعور المتلقين .

ونصل بعد ذلك الى ان الافتراض الذي يكمن في سائر النظريات المثالية عن الجمال ، بما فيها الشكلية ، والقائل بأن العام بالضرورة اكثر جوهرية ودلالة من الخاص ، ليس الا مغالطة. فالعام في الحقيقة بدلا من ان يكون اكثر دلالة لا يستطيع الا ان يكون انعكاسا شاحبا للخاص ، ظلا مرتعدا ينقصه القوام ، لفرديته الخاصة الغنية المتوثبة بالحيوية . ويتساءل شرنيشفسكي، أيهما اكثر جوهرية ، ومن ثم اكثر دلالة ، كتاب « كوراماسين » المعنون « تاريخ روسيا » أم كتاب « تاريخ روسيا للاطفال » الذي استخلص منه مؤلفه « تابين » الخطوط العامة اي « جوهر » الكتاب السالف ؟ ونترجم هذا المثال الى عناصر مألوفة فنتساءل : ايهما اكثر دلالة من الناحية الجمالية او من اية ناحية اخرى : حكايات من شيكسبير لتشارلس وماري لام ام مسرحيات شكسبير نفسها ؟

ولكن هل يتضمن انكار ان العام اكثر دلالة من الخاص والجزئي القضية العكسية القائلة ان الخاص ، باعتباره خاصا ، هو وحده الذي يعني الفن . يرفض شرنيشفسكي هذا الرأي ، ويؤكد ان العبارة القائلة بأن وظيفة الفن هي اعادة خلق كل ما يثير اهتمام الانسان بالحياة ، تتضمن ان الصورة الجزئية التي يخلقها الفن يجب ان تكون ذات اهمية عند الانسان عموما لا عند الفنان وحده . لذلك كان من الضروري ان نوسع التعريف السابق لوظيفة الشكل في الفن بوصفه التعبير الكامل عن هدف الفنان بأن نضيف : ان مزاولة اعمال فنية مثل الرسم والنحت والكتابة والتلحين والتمثيل واخراج الافلام .. الخ ، بشكل جميل معناه التعبير عن الجزئي بحيث يصل الى دلالة عامة . والفن هنا يبرز

المفهوم الرئيسي في الجدل عن وحدة الاضداد بطريقة كاشفة نفاذه . ففي الفن يتحول الخاص الى عام ، ويفصح العام عن نفسه في الخاص ، وان وحدة الخاص والعام ، او الجزئي والكلي، التي تجد لنفسها تسمية شهيرة هي الوحدة بين الشكل والمضمون — هي التي تجعل من الفن نبعا لا ينضب للتجربة ذات الدلالة .

4 ـ الواقعية : ماركس وانجلز

كانت الصياغة المنهجية للواقعية التي قام شرنيشفسكي بوضع خطوطها الاولى ، رغم ما تنحصر فيه من حدود ، برفضها القاطع لكل اشكال المثالية الفلسفية والاتجاهات الصوفية ، تفتح الباب على مصراعيه أمام مفهوم يعتبر الفن وسيلة للتعبير عن مصالح الشعب ومطامحه أي عن الفاعلية الانسانية الخلاقة في تطورها .

ويجدر بنا ان نبرز أن تلك النظرية تختلف عن النزعة الطبيعية الشكلية على الرغم من أنها فسرت باعتبارها كذلك في منتصف القرن التاسع عشر داخل نطاق الفنون التصويرية ، فشرنيشفسكي يضع حدا فاصلا بين مفهومه عن « اعادة الخلق » من الزاوية الفنية وبين المفهوم القديم للفن بوصفه « محاكاة » للطبيعة ، وهي محاكاة تتخذ اختبار « الصواب والخطأ » معيارا للفن . وما يتطلبه من الفن الواقعي — وهو أن يعيد خلق ما يهم الانسان في الحياة وأن يفسره — يشير في المقابل الى المضمون فحسب لا الى الشكل . وانحصر ما يتطلبه من الشكل ، في المحل الاول ، في ان يكون معبرا كل التعبير عما يريد الفنان توصيله ، وثانيا في ان يضفي دلالة عامة على الصورة التي يقدمها الفنان ، عن جانب جزئي من الواقع .

ولا جدال في أن حصر نطاق ما تتطلبه الواقعية من الفنان في المحتوى ، وترك الفنان حرا في أن يعبر عن رؤياه عن الواقع بنية

طريقة يجدها ويختارها ، هو أمر يتفق مع الشواهد التاريخية . فلقد كانت هناك دائما تيار واقعي في الفن ، بمعنى أن بعض الفنانين قد حاولوا أن يصوروا الظروف الفعلية للحياة بدلا من ان يضفوا طابعا مثاليا وهميا عليها ، على الرغم من ان هذا الاتجاه ظل في بعض الاحيان غائصا في اعماق التيار التحتي الذي يحيط به الاهمال، في الفن الشعبي والسخرية الشعبية . ولكن سواء اخذنا التمثيل الايمائي القديم او تمثيليات خنجر الاجهاز او الرحمة في القرن الخامس عشر ، أو رسوم « بروجل» أو جويا أو شخصيات مثل « جارجنتوا » أو « دون كيشوت » أو « جليفر » أو « خطابات درابييه » أو « روبنسون كروزو » أو « مول فلاندرز » — فسنجد حتما ان التقليد الواقعي العظيم في الفن كان دائما متميزا بالتقاء اشكال مختلفة متباينة من التعبير ، او بتناوب هذه الاشكال وتعاقبها . فالى جانب الواقعية بالمعنى الشكلي للكلمة كان هناك دائما باعث متواقت مع ذلك المعنى ينزع نحو التعبير عن المعنى المختبىء للاشياء أو عن ضرورة اخفاء معناها الواضح عن عين الرقيب المتلصصة ، اما خلال مبالغة كاريكاتورية في تصوير الواقع أو خلال رموز خيالية الى هذه الدرجة او تلك (مثل خرافة الحيوان والكائنات غريبة الشكل أو الزخارف البشعة المضحكة .. الخ) (٢٠) . واستخدم الواقعيان العظيمان في عصر شرينشفسكي هذين الشكلين الاساسيين للتعبير ، فبلزاك كتب التحفة المجهولة كما كتب الاب جوريو ، وشيشدرين كتب خرافاته كما كتب [illegible]سره

(٢٠) تكشف الكثير من هذه الرموز عن محتواها ذي النزعة الواقعية بواسطة اصولها ، انها محاكاة هزلية لرموز دينية سائدة في وقت من الاوقات (مثل الصور الخيالية الغريبة نزيرس او هرقل في التمثيل الصامت القديم ، والمحاكاة الهزلية للميلاد في تمثيليات المعجزات ، والطقوس الساخرة التي تهزأ من معظم الشعائر التي تفترض [illegible] ومآدب البلهاء في العصر الوسيط ، وتحول ابليس الى الشيطان الفكاهي ثم الى « هارليكان » فيما بعد ... الخ) .

جولوفليوف .

ومهما يكن من شيء ، فلا بد لنا من تنقية آراء شرنيشفسكي وتعميقها لكي تصبح صياغتها الفضفاضة ذات نفع لنا اليوم . فما زلنا نريد ان نعرف بطريقة اكثر اكتمالا ، كيف استطاع الفنان ان ينجح في الماضي ، وكيف يستطيع ان ينجح اليوم في أن يعطي دلالة عامة لصورته الجزئية عن الواقع ، ونحن ايضا في حاجة الى ان نعرف على وجه التحديد كيف يمكن لمعيار الصدق أن يتطبق على تقييم أنواع مختلفة من الصور .

ولنظرية شرنيشفسكي اهمية خاصة عند الماركسيين ، فهذا السلف العظيم للاشتراكية الثورية الروسية ، الذي امضى سنوات طويلة في منافي سيبيريا ، قد تبني وجهة نظر فيو رباخ المادية (٢١) في هجومه على المفهوم الهيجلي عن الفن . وفي الحقيقة ، انه لم يزعم لنفسه اكثر من تطبيق مناهج فيو رباخ في التحليل على الفرع الخاص بالجماليات . ونستطيع ان نعتبر نظرية شرنيشفسكي الاب المباشر للنظرية الماركسية في الفن ، ونستطيع ان نتبين حدودها ونكتشفها بالرجوع الى نقد ماركس وانجلز لاساسها الفلسفي ، وهو مادية فيورباخ .

ونحن نقرأ في أولى قضايا ماركس الشهيرة عن فيورباخ :

« ان التصور الرئيسي في كل مادية حتى الان (بما فيها مادية

---

(٢١) تتضح الدلالة الثورية لوجهة النظر هذه من حقيقة ان الرقيب القيصري لم يسمح لشرينشفسكي حتى بأن يذكر اسم فيورباخ سواء في الطبعة الاولى او في طبعة عام ١٨٨٨ . ولم يسمح للمقدمة الاصلية التي تذكر اسمى هيجل وفيورباخ بالظهور الا عام ١٩٠٦ .

فيورباخ) ينحصر في أنها لا تفهم الموضوع أو الواقع ــ وكل ما تدركه حواسنا ــ الا باعتباره موضوعا وتأملا ، لا باعتباره نشاطا انسانيا حسيا ، كممارسة ، لا بطريقة ذاتية » (٢٢) .

وتسدي هذه القضية عونا كبيرا في تقويم مفهوم شرنيشفسكي عن « اعادة الخلق » ، فهو يترسم خطى فيورباخ حينما يعتبر الواقع دائرة منعزلة متميزة عن الانسان اي موضوعا يعيد الفنان خلقه لكي يتأمله « الانسان » . أما ماركس ، من الناحية الاخرى ، فيؤكد أن الانسانية جزء لا ينفصل من الواقع ، وأن وعينا ليس الا انعكاسا عقليا لنشاطنا العملي في تغيير الواقع . وليس الفن الا جزءا من هذا النشاط العملي لتغيير العالم . فهو ينأى بنفسه عن أن يحاول من جديد خلق « طبيعة » خالدة لا يطرأ عليها اي تغير لتكون هدفا لتأمل « الانسان » ، ويعمل على ان يعكس الصراع الذي لا ينقطع للانسانية لكي تسيطر على قوى الطبيعة . وفي الحقيقة يقف الفنان في طليعة هذا الصراع ، فهو بحكم حساسيته يكتشف دوما جوانب جديدة من الواقع لم يستطع الاخرون بعد الوصول اليها . وهكذا فان « الجمال » ليس شيئا ثابتا منذ الازل ، وجوهره الذي لا يكف عن التغير ويجب أن يلاحقه الفنان بمحاولة الاكتشاف واعادة الاكتشاف ، ثم ينقله الى اخوته من البشر . ويضع ماركس المسألة بهذه الطريقة : «ان العمل الفني ــ كأي ناتج من نواتج العمل ــ يخلق جمهورا واعيا بجماله الخاص وقادرا على الاستمتاع به (٢٣) » .

---

(٢٢) ترجمة البروفيسور باسكال « لقضايا عن فيورباخ » ملحقة بطبعته « للايديولوجية الالمانية »، لندن ، ١٩٣٨ ، ص ١٩٧ .

(٢٣) مقدمة مخطوطة نقد الاقتصاد السياسي ، طبعة معهد ماركس ، انجلز، لينين (بالالمانية) ، ١٩٣٤ ، ص ٢٤٦ الطبعة الانجليزية ، طبعة كير ، عام ١٩٤٠ ، ص ٢٨٠ .

وهناك تصور اخر اساسي في منهج فيورباخ يشاركه فيه شرنيشفسكي ، نجد تعريفا له في القضية السادسة عن فيورباخ :

« يرجع فيورباخ جوهر الدين الى جوهر الانسان . ولكن جوهر الانسان ليس تجريدا كامنا في كل فرد على حدة . فهو في الواقع مجموع علاقات الانسان الاجتماعية .

وفيورباخ الذي لم يتغلغل حتى يصل الى نقد هذا الجوهر الواقعي ، مضطر الى ان ينتزع تجريدات من العملية التاريخية ... وأن يفترض فردا انسانيا مجردا منعزلا . » (٢٤)

وهناك — على أية حال — فقرات في مقال شرنيشفسكي تشير الى انه لم يكن غافلا تماما عما في تجريد الانسان من قصور ، فهو يشير الى أن تصور الفلاح عن الحياة ومن ثم عن الجمال يختلف عن تصور الارستقراطي ، كما نجده يومىء الى وجود خلافات مماثلة بين مقاييس الذوق السائدة في فترات تاريخية مختلفة . ولكن الامر كان متروكا لماركس وانجلز كي يفصحا عن الدلالة الكاملة لمثل هذه الخلافات . « فالانسان » المجرد ليس الا وهما . و « جوهر الانسان » لا يستطيع ان يكون له معنى اخر يختلف عن العلاقات الاجتماعية للناس في صراعهم مع الطبيعة . وليس الوعي الا انعكاسا لهذه العلاقات الاجتماعية في أذهان الناس .

« واللغة » كما يقول ماركس ، « قديمة كالوعي ، وهي الوعي العملي ، وتوجد بالنسبة الى الناس الاخرين ، وهي لذلك السبب تبدأ في أن توجد واقعيا بالنسبة لي شخصيا ايضا ، واللغة كالوعي ؛ لا تنشأ الا تلبية لمقتضيات ، وضرورات الاتصال بين البشر ... ولذلك كان الوعي منذ البداية نتاجا اجتماعيا ، وسيظل كذلك طالما ظل البشر موجودين » . (٢٥)

---

(٢٤) المرجع السابق ، ص ١٩٨ — ١٩٩ .
(٢٥) الايديولوجية الالمانية ، ص ١٩ .

وهذا الوعي لا يحدد الحياة ، بل ان الحياة هي التي تحدده . لذلك فلكي نفهم الوعي ، أو أي مظهر خاص من مظاهره ، مثل عمل من أعمال الفن ، يجب أن نبدأ من « الافراد انفسهم في وجودهم الفعلي الحي ، كما يعيشون في واقع الحياة » والا ننظر الى « الوعي الا باعتباره وعي الافراد الواقعيين » . (٢٦)

وبهذه الطريقة لا تحتفظ الاخلاق والدين والميتافيزيقا وسائر عناصر الانعكاس الايديولوجي وما يناظرها من أشكال الوعي بمظهر الاستقلال الكامل . فليس لها تاريخ ، ولا تطور الا في ارتباطها بالناس وهم يطورون انتاجهم المادي ووسائل الاتصال المادية بينهم ، ويغيرون مع وجودهم الواقعي ، تفكيرهم ونواتج هذا التفكير » . (٢٧)

ولكن ذلك لا ينفي ان هناك ذرة من الصدق في دعوى روجر فراي القائلة « بأن الزعم المعتاد عن وجود صلة حاسمة مباشرة بين الفن والحياة ليس صحيحا » (حتى اذا اخذنا « الحياة » بالمعنى الواسع للكلمة ، لا بالمعنى الذي يقصده فراي عن وعي الصفوة بذاتها) ، ولكن مفهوم فراي لما تقوم عليه هذه الصلة الحاسمة المباشرة مفهوم آلي خالص . ففي « عرضه الموجز لابعاد رأيه في التاريخ والفن » الذي يشكل اول جزء من محاضرته الفابية يبين ان هناك فترات تاريخية متعددة شهدت « تقدما » في مضمار الحياة وركودا أو

---

(٢٦) الايديولوجية الالمانية ، ص ١٥ .

(٢٧) الايديولوجية الالمانية ، ص ١٤ ، ولتفادي اساءة التفسير من المفيد ان نتذكر فقرة انجلز التي تقول : بأن اساس التطور السياسي والقانوني والفلسفي والديني والادبي والفني .. الخ هو التطور الاقتصادي ، ولكنها كلها لها رد فعلها ، مجتمعة ومنفصلة ، احدها على الاخر ، وعلى القاعدة الاقتصادية » . خطاب الى ستاركنبرج ، ٢٥ يناير عام ١٨٩٤ ، مراسلات ماركس وانجلز المختارة ، ص ٥١٧ .

تدهورا في مجال الفن ، وفترات اخرى شهدت العكس . وذلك صحيح بطبيعة الحال ولكن يبدو انه لم يخطر على بال فراي ان العلاقة العكسية بين الفن والحياة قد تكون راجعة، الى « صلة مباشرة وحاسمة » بغير المفهوم الالي . وفي الحقيقة ، فمنذ وقت مبكر يرجع الى عام ١٨٤٦ اثبت ماركس وانجلز أن تناقضا بين الوعي (بما فيه الفن) والحياة ليس ممكنا فحسب ، بل قد يكون حتميا في بعض الاحيان . واشارا في « الايديولوجية الالمانية » الى ان هذا التناقض يكمن في تقسيم العمل وما ينجم عنه من تشكيل مراتب المجتمع في طبقات تنشأ عند مرحلة معينة من تطور قوى الانتاج المادية :

« ويصبح تقسيم العمل جديرا بالتسمية ابتداء من بروز الإنقسام بين العمل المادي والعقلي . ومنذ تلك اللحظة فصاعدا يستطيع الوعي أن يبالغ في تقدير مواهبه بالفعل ، فهو قد أصبح شيئا اخر ، يختلف عن الوعي بالممارسة القائمة ، انه يستطيع ان يدرك بالفعل اشياء لا توجد وجودا فعليا ، ومنذ تلك اللحظة اصبح الوعي قادرا على أن يحرر نفسه من العالم وأن ينطلق في مجال خلق النظرية « الخالصة » ، سواء أكانت تنتمي الى اللاهوت او الى الفلسفة او الاخلاق .. الخ ولكن اذا تناقض هذا المجال النظري بما فيه من لاهوت وفلسفة واخلاق مع العلاقات القائمة ، فان ذلك لا يمكن ان يحدث الا نتيجة لواقع ان العلاقات الاجتماعية القائمة قد دخلت في تناقض مع قوى الانتاج ... » (٢٨)

وبعد ذلك يمضي الكتاب :

« ولا بد من ان ينشب التناقض بين قوى الانتاج والعلاقات الاجتماعية ، وما ينعكس عنها من وعي ، لان تقسيم العمل يتضمن

---

(٢٨) الايديولوجية الالمانية ، ص ٣٠ .

امكان — بل واقع — تباين نصيب الافراد من النشاط العقلي والمادي ومن الاستمتاع والعمل والانتاج والاستهلاك . وليس هناك من امكان لزوال هذا التناقض الا اذا انتفى تقسيم العمل ايضا . » (٢٩)

وفي الجزء الثاني من الكتاب يوضح المؤلفان بطريقة اكثر وضوحا كيف يؤثر تقسيم العمل ونفيه النهائي في الفنون :

« فانحصار الموهبة الفنية وتركيزها بشكل ضيق في عدد معين من الافراد ، وما ينجم عن ذلك من خنقها عند الكتل الواسعة من الشعب ، هو ناتج من نواتج تقسيم العمل وحتى اذا استطاع كل فرد في علاقات اجتماعية معينة أن يصبح رساما ممتازا ، فلن يمنع ذلك احدا من أن يكون هو أيضا رساما أصيلا . . . وفي التنظيم الشيوعي للمجتمع لن يعود الفنان محصورا في نطاق عزلته المحلية أو القومية التي لا تنشأ الا عن تقسيم العمل ، ولن يعود الفرد محصورا في نوع واحد بعينه من الفن ، فيصبح رساما فقط أو نحاتا فقط . . الخ ، فتلك الاسماء نفسها تعبر بما فيه الكفاية عن ضيق أفق التطور المهني ، واعتماد الفنان على تقسيم العمل . أما في المجتمع الشيوعي فلن يكون هناك رسامون محترفون ، بل على الاغلب رجال يرسمون ، أيضا ، بالاضافة الى قيامهم بأشياء اخرى » . (٣٠)

ويعتقد ماركس وانجلز أن الرأسمالية الصناعية التي تصل الى أعلى درجات نضجها هي من بين اشكال المجتمعات كافة اشدها

---

(٢٩) الايديولوجية الالمانية ، ص ٤١ .

(٣٠) هذا الجزء من الايديولوجية الالمانية محذوف من طبعة باسكال الانجليزية، وتجد الفقرة المذكورة في كتاب : م. ليفشيتز ، فلسفة الفن عند كارل ماركس ، الترجمة الانجليزية ، سلسلة مجموعة لنقا د، عدد ٧ ، ١٩٣٨.

عداء للفن ، حيث يصل التناقض بين العمل العقلي والمادي الى ذروته القصوى . ويتضح ان ما ينتج عنها من تدهور في الفن ، بلغ ابرز درجاته اثناء القرن التاسع عشر، في غياب الحذق والجمال بمعنى الملاءمة الوظيفية بين الفن واغراضه من الفنون التطبيقية كافة ، هذا من ناحية ، كما يتضح من ناحية اخرى ، في ازدياد الفنون الجميلة تخصصا وضيق أفق وفي ابتعادها المستمر عن الحياة . ولكن يجب الا يغيب عن أذهاننا أن هذا التدهور قد صاحبه تقدم مذهل في تكنيك الانتاج ، ويشمل ذلك تكنيك الانتاج الفني . وقد عبر ماركس بشكل رائع عن هذا التناقض في خطابه الذي القاه بمناسبة الاحتفال السنوي بالوثيقة الشعبية لحركة الميثاق في ابريل عام ١٨٥٦ بقوله :

« هناك حقيقة كبيرة تميز القرن التاسع عشر ، لا يستطيع أي طرف انكارها ، فمن ناحية قفزت قوى صناعية وعلمية الى الحيـاة لم يتوقع امكان وجودها أي عصر من عصور التاريخ السالفة، ومن ناحية اخرى هناك اعراض الاضمحلال التي تتجاوز في مداها بشاعات المرحلة النهائية للامبراطورية الرومانية . وفي ايامنا يبدو كل شيء مثقلا بحمل نقيضه : فالالات التي تملك المقدرة المذهلة على تخفيف أعباء العمل الانساني وعلى زيادة ثماره ، نراها تزيد العمل اضناء ومشقة وتفرض على العاملين الاملاق . وتحولت مصادر الثروة التي تشكلت حديثا بتأثير سحري غامض الى مصادر للفقر . ودفع الفن لانتصاراته ثمنا باهظا هو فقدان الطابع والشخصية . وبدا أن البشر الذين أصبحوا سادة للطبيعة قد تحولوا بنفس الوتيرة الى عبيد لبشر اخرين وعبيد لوضاعتهم . وحتى النور النقي الذي يشعه العلم بدا عاجزا عن الاشراق ألا على خلفية مظلمة من الجهل. وبدت كل اختراعاتنا ، ومعها تقدمنا ، وقد اضفت حياة عقلية على القوة المادية ، وهبطت بالحياة الانسانية وابتذلتها الى مستوى القوة المادية . وهذا التناحر بين الصناعة الحديثة والعلم من ناحية ،

وبين البؤس الحديث والتحلل من ناحية اخرى ، هذا التناحر بين القوى المادية والعلاقات الاجتماعية في عصرنا هو حقيقة ، ملموسة، ساحقة، لا جدال فيها. وهناك الذين ينوحون على هذا التناحر، والذين يودون لو تخلصوا من الفنون الحديثة ليتخلصوا معها من انواع الصراع الحديثة . او قد يتخيلون أن هذا التقدم الهائل في الصناعة يتطلب ان يكمله تقهقر مماثل في السياسة . أما نحن ، فلا نخطىء في التعرف على الروح الماكر الخبيث الذي يخلق هذه التناقضات كلها . فنحن نعرف اننا لكي نحسن استخدام القوة التي تشكلت حديثا في المجتمع ، لا ينقصنا الا أن نسلم زمامها للرجال الذين تشكلوا حديثا ، للرجال العاملين ... » (٣١)

ومن الواضح من كل هذه الاستشهادات ان تفسير ماركس لاغتراب الفن اغترابا مؤقتا عن الحياة لا يشبه في شيء ما يذهب اليه هيجل من أن الفن يتدهور ولا أمل في انقاذه من ذلك ، لان ماركس يوضح أن العوامل نفسها التي أدت الى تدهور مؤقت في الفن تخلق في الوقت نفسه شروط بعثه من جديد بمجرد أن يتحرر الناس من عبوديتهم لاناس اخرين أو من عارهم الخاص .

وتجدر الاشارة الى أن ماركس حينما استبدل بتجريد « الانسان » علاقات الناس العينية في المجتمع المشروطة تاريخيا ، والتي لا تكف عن التغير ، وحينما قدم منهجه الذي يفسر كل أشكال الوعي على أساس معه هذه العلاقات ، قد أرسى ، أيضا، الاسس الضرورية لتاريخ علمي للفن بهدف الوصول الى ما هو أبعد من مجرد وصف اشكاله المتغيرة . وكما استطاع ماركس ان يفسر التيار المميز للفن في القرن التاسع عشر ، وهو التيار الذي

---

(٣١) هذا الخطاب وارد بالكامل من مختارات كارل ماركس ، المجلد ٢ ، صص ٤٢٧ - ٤٢٩ .

وصل الى الشكلية المعاصرة في اعلى قمته ، بالتناقضات الخاصة لحياة القرن التاسع عشر ، كذلك تستطيع المادية التاريخية اليوم ان تنجز ما عجزت مفهومات فراي الالية عن « التقدم » أن تنجزه ، وما ستظل عاجزة أبدا عن انجازه وهو الكشف عن الجذور الاجتماعية للاساليب الفنية فى تاريخها كله بما يتميز من تعقيد .

وعلى الرغم من نواحي القصور في منهج شرنيشفسكي، فقد استطاع ان يصل بفكره العميق الى الاسباب التي تجعل تصور الفلاحين للجمال مغايرا لتصور نبلاء البلاط . ويكتب شرنيشفسكي قائلا : « ان الفلاح لا يستطيع أن يعيش دون عمل ، وبالتالي ، فان حسناء القرية لا تستطيع ان تمتلك يدين أو قدمين صغيرتين . . . والاغنيات الشعبية لا تردد هذه الصفات . . . فالجمال الذي يترقرق في هذه الاغنيات لا يحوي وصفا لا يستطيع ان يكون علامة من علامات الصحة المتدفقة بالحيوية والتوازن في قوة الجسم ، وهي نواتج حياة حافلة تتسم بالعمل الدائب الشاق ولو انه غير مفرط » . ولكن هذه السمات التي تعد علامة على التلاؤم بين الانسان والعمل عند الفلاحين مثل تورد البشرة ، والقوام الراسخ، والايدي القوية تعد « سوقية » عند المثقف الذي يحتقر العمل ويحيا حياة الفراغ . فهو يعجب على العكس من ذلك بالشحوب الرقيق ، والقوام النحيل ، والاطراف الدقيقة التي تتمتع بها السيدة العصرية في المدينة التي عاش اسلافها اجيالا « دون أن تمتد أيديهم الى العمل » . فالمثل الاعلى للجمال عند الفلاح وعند النبيل الاقطاعي يتحدد بالوضع الاجتماعي لكل منهما في عملية الانتاج وبما ينجم عنه من تصور « للحياة السعيدة » . وما يصدق على المثل الاعلى في جمال الاشخاص يصدق بالدرجة نفسها على الاذواق الفنية . فالمعايير الجمالية للطبقات المختلفة تتباين مع تباين أوضاع حياتهم ، ولا بد أن يتفق الفنان مع هذا المقياس أو ذاك لكي يلقى التجاوب عند جمهوره . وينطبق ذلك أيضا على فترات التاريخ

المختلفة وعلى الاختلافات في أوضاع الحياة المنعكسة في اختلافات مماثلة في مقاييس الفن .

وبطبيعة الحال فان ذلك لا بد أن يفضي الى نتائج ذات دلالة في التقييم النقدي للفن ، فبينما يزدري رجل البلاط من الفلاحين باعتباره خشنا وسوقيا (ما لم يكن بطبيعة الحال من المعجبين الجدد المتحمسين لكل ما هو بدائي) ، نجد ان الفلاح لا يقل عنه نفورا من الفن الذي يذهب في الاناقة والتصنع بعيدا . وحينما يطبق احد المنتمين الى طبقة او فترة تاريخية معاييره الخاصة في التذوق الجمالي على عمل من صنع طبقة أو فترة أخرى فهو لا يزيد بذلك عن أن يعبر عن تفضيلات ذاتية قد تحددت تاريخيا واجتماعيا . ويصبح عاجزا عن انصاف العمل الذي أمامه ما لم يحاول، بالاضافة الى ذلك ، أن يقوم بتقديره على اساس من المعايير الخاصة بذلك العمل .

ولكن اذا صح أن الفن يجب ان يحكم عليه وفقا لمعايير تقييم نسبية مشروطة طبقيا وتاريخيا فهل يترتب على ذلك بالضرورة انه لا توجد معايير مطلقة للقيم ذات طبيعة الزام موضوعية يمكن بدورها أن تنطبق على سائر المعايير النسبية ؟

ونستطرد فنتساءل : اذا صح ان كل فن يعكس معايير طبقة معينة وفترة معينة فهل يستتبع ذلك أن الفنان مقيد (حتما) بمعايير طبقة واحدة وفترة بعينها ؟ وهل يصبح بليخانوف على صواب حينما يقرر « أن اشجار التفاح لا بد ان تثمر تفاحا ، واشجار الكمثري لا بد ان تثمر كمثري ... ، وان فن فترة متدهورة « لا بد ان يكون فنا متدهورا ، ولا محيد عن ذلك ، وانه لشيء عظيم

ان نمتلىء ضغنا لان الامور تسير بهذه الطريقة » ؟ (٣٢)

وليس هناك محل للخلاف في أن الاجابة على هذه المسألة ذات اهمية كبيرة بالنسبة للفنانين في عصرنا ولكنها ذات اهمية خاصة عند الفنانين الذين يعملون جاهدين على التعبير عن مصالح الشعب وامانيه .

5 ـ النزعة النسبية

تجد النسبة الجمالية صياغة ملائمة لموقفها في دعوة « تين » عام ١٨٦٥ ، التي مؤداها :

ان المنهج الجديد الذي احاول ان اتبعه والذي بدأ في شق طريقه في مجال العلوم الاخلاقية ينحصر في اعتبار الاعمال الانسانية كافة وخاصة الاعمال الفنية ، وقائع وظواهر ، يجب الوقوف عند سماتها المميزة والبحث عن عللها ـــ لا اكثر من ذلك . والعلم بهذه الطريقة يتفهم ولا يصدر ادانة أو غفرانا ، انه يوضح ويشرح . وهو لا يقول : « احتقروا الفن الهولندي ، لانه مبتذل ، ولا تعجبوا الا بالفن الايطالي » . ولا ينادي بأن « احتقروا الفن القوطي ـــ لانه مريض ، ولا تعجبوا الا بالفن الاغريقي » . بل يترك كل انسان حرا في أن يتبع ذوقه الخاص ، وأن يفضل ما يتلاءم مع

---

(٣٢) ج٠ف٠ بليخانوف : الفن والمجتمع ٠ سلسلة مجموعة النقاد ، عدد ٣ ص ٩٣ ٠ وقد فطن بليخانوف تماما بطبيعة الحال الى تلك الحقيقة وقد استطرد بالفعل مصرحا بأنه « حينما يقترب الصراع الطبقي من ساعته الحاسمة » ينضم فنانون بورجوازيون معينون الى المعسكر الثوري ، ولكنه لم يحل ابدا ، كما سنرى ، التناقض بين هاتين الفئتين من الافكار (نسبية المعايير واطلاقها) وليس في نيتي التقليل من الاهمية الكبيرة لاسهام بليخانوف في تاريخ الفن وفي الفكر الماركسي بوجه عام ٠ واذا كانت العناصر السلبية في نظريته هي التي تؤكد هنا ، فان ذلك يرجع فقط الى انها تقفز الى السطح على وجه التحديد في معالجته للمشكلات التي تعنينا هنا ٠

مزاجه ويدرس بمزيد من الاهتمام ما يصلح لتنمية قدراته الروحية . اما فيما يتعلق بالفن نفسه ، فهو يشعر بدرجات متساوية من المودة ازاء كل اشكاله ومدارسه ، وحتى ازاء تلك الاتجاهات المتعارضة على طول الخط فيما يبدو ، فهي في اعتباره ليست الا وجوها مختلفة « للروح الانسانية » . (٣٣)

ويتفق « بليخانوف » مع « تين » في انه من المستحيل عقد مقارنة بين المآثر النسبية للفترات المختلفة والاساليب المختلفة في مجال الفن . ولكن ما ذكره ماركس ، وهو عكس ذلك الراي ، يتضح من اشاراته الى التدهور الفني في النظام الراسمالي ، اي اثناء مرحلة كاملة أنجبت سلسلة كاملة من الاساليب .

ويبدو أن الموقف النسبي يتضمن تناقضا لم يحسم. فمهما يزعم المؤرخ لنفسه « الموضوعية » في تناوله لكل الاساليب الفنية ، فانه يكشف في اغلب الاحوال عن مقاييسه الذوقية الخاصة وتفضيلاته في اختياره لمدارس معينة او لآثار معينة يعكف على دراستها بشكل تفصيلي . وانه لشيء يسترعي الانظار ان تتفق الموضوعات التي أولاها بليخانوف أكبر الاهتمام اثناء الثمانين سنة الماضية مع مثيلاتها عند الجماليين القائلين بالجمال الخالص . فالطرفان قد « اكتشفا » في العقد العاشر والعقد العشرين من القرن العشرين اطوارا مثل نزعة « التصنع » في فن القرن السادس عشر او الفن البدائي ، الذي اهمله اسلافهما الفكتوريون ، ولم يهتم احد الجانبين كثيرا بالفن الشعبي ما دام الجمهور المثقف الذي يكتبان له فقد ما يدفعه

---

(٣٣) هـ.تين : فلسفة الفن ، باريس ١٨٦٥ . والترجمة الانجليزية بنفس التاريخ . وقد استشهد بها لوناتشارسكي في مقاله « المشكلات الاساسية للفن » مجلة الادب العالمي ١٩٣٥ ، العدد ١٢ ص ٥٠ .

الى الاعجاب بطابعه الديموقراطي . (٣٤)

ولكن حينما يزعم المؤرخ لنفسه المشروعية العلمية في تحليله للمقاييس النسبية التي سادت فترات معينة ، فانه لا يعنى في أغلب الاحوال بأن يحدد مقاييس عصره وطبقته التي دفعت به الى اختيار موضوعاته وحددت له احكامه . وحينما تضطره الظروف الى ذلك فهو ينكر أن ذوقه الذاتي – اي المفهومات الجمالية لعصره – له اي اساس علمي على الاطلاق . ومن ثم فهو يقذف الى الهامش بالمشكلة التي تحتل مكان الصدارة عند الفنان وجمهوره ، وحينما يطرح عليهم السؤال ما هو الفن الرفيع ؟ تكون الاجابة : « انه الفن الذي اعتقدت الطبقة الوسطى الفكتورية بجودته – او الذي خلب الباب السادة الاقطاعيين – أو الذي استهوى المواطن في أثينا – ولكن ليس هناك من سبب موضوعي لتفضيل نوع على اخر ، وقد نفضل نحن هذا الفن أو تلك الفترة ولكن ذلك لا يرجع الى اكثر من ذوق ذاتي او مصلحة طبقية ، وليس في استطاعتنا أن نبرر اختيارنا على أسس جمالية .

وتهبط دراسة الفن فلا تعود تستهدف الا ايضاح المنشأ التاريخي للاساليب المختلفة اما بارجاعها الى التركيب الاجتماعي أو الى مفهومات تقف في منتصف الطريق مثل « روح العصر » . ولكن المشكلة الجمالية ذات الطابع النوعي ، أي مشكلة القيمة ، يتم

---

(٣٤) الدراسات الاخيرة المستوعبة في هذا المجال (وبطبيعة الحال ليست الدراسات الاخيرة الخاصة حول جوانب معينة من الفن الشعبي) باللغة الانجليزية . هي دراسات توماس رايت ، المنشورة في اربعينات وستينات القرن التاسع عشر . وكان ميشيليه معاصر رايت ، مهتما ايضا اهتماما كبيرا بالفن الشعبي ، وقد بدأ تاريخ شانفلوري للكاريكاتير عام ١٨٦٥ ، وقد تجاهل مؤرخو الفن وعلماء الجمال على السواء ، بشكل دائم ، الاعمال الاخيرة لادوارد فوكس وهو صديق لميهرنج ومناضل من اجل الاشتراكية .

تجنبها .

وربما كان ذلك محتما ما دامت المسألة الكبرى هي ابراز المنهج التاريخي الموضوعي في تعارضه مع التفسيرات الذاتية للمثاليين : وقد يكون ذلك تفسيرا لما نجده عند مفكرين عميقي الفكر مثل بليخانوف ومهرنج من تأكيد متضخم للاساس التاريخي في الفكر الماركسي . ولكن ليس في امكاننا أن نغفل ان رد الفعل المثالي ، الذي استجمع قوته في الكثير من مجالات الفكر ، ومن بينها المجال الجمالي منذ السنوات المبكرة في هذا القرن ، قد غنم كثيرا من التشويهات السطحية التي عانى منها المنهج التاريخي على ايدي القائلين بنزعة سوسيولوجية نسبية وبسائر النزعات التي تبتذل الماركسية .

ومثل تلك التشويهات تبرز بشكل صارخ عند محاولات الاجابة على السؤال الثاني المتعلق بالموضوع : الى أي مدى يرتبط الفنان بمقاييس طبقته وفترته التاريخية ؟ فالكتاب الذين يتبنون المنهج النسبي يميلون الى تأكيد ان الفنان موثق الى طبقته بشكل فكاك منه . لذلك فهم يختزلون مهمة المؤرخ « الماركسي » للفن ، ومهمة الناقد الى نوع من مهام تحري الجريمة يكشف عن الانتماءات الطبقية لكل فناني الماضي العظام . ومن الممكن أن نلخص موقفهم في القضية الخاطئة (التي لا بد من ان يؤدي منطقهم اليها سواء ارادوا ذلك أو رفضوه) القائلة بأن فن الماضي قد عبر دائما عن مصالح طبقة استغلالية ، لذلك فعلينا ان نتوقع ان الاعمال الكلاسيكية ستفقد حظوتها مع تقدم الاشتراكية ، الا ان الطلب المتزايد والذي لم يسبق له مثيل على كل الاعمال الكلاسيكية في الاتحاد السوفييتي ، والمناظرة الكبرى التي انعقدت حول الدراسات الجمالية في هذا البلد عام ١٩٣٥ ، (٣٥) دحضت تلك القضية

---

(٣٥) راجع ، الادب والماركسية ، مناظرة ، سلسلة مجموعة النقاد عدد ٩ ، نيويورك ، ١٩٣٨ .

بكل زيفها . ولكن هذه القضية وظلالها تعشش في أذهان الكثير من الفنانين الانجليز الذين يرون انه لا يمكن القيام بشيء لتصويب الوضع المضطرب الذي يتسم به فن انجلترا ، بما ان « فن مرحلة متدهورة لا بد أن يكون فنا متدهورا » ، كما ان فن بلد يبني الاشتراكية كالاتحاد السوفييتي يصبح بلا معنى عندنا على الاطلاق .

ولكن آراء ماركس الخاصة بعلاقة الفنانين والايديولوجيين عموما ، بالطبقة التي يمثلونها ، لا غموض فيها .

فقد كتب قائلا : « لا يجب ان نتصور ، ان الممثلين النظريين للمراتب الدنيا من الطبقة الوسطى ذات الميول الديموقراطية هم جميعا من اصحاب الحوانيت أو مدافعين تملؤهم الحماسة عن أصحاب الحوانيت . فقد توجد هوة عميقة بين الفريقين نتيجة لثقافة الاولين واوضاعهم الفردية كتلك التي تفصل الارض عن السماء . وما يجعل منهم ممثلين للبورجوازية الصغيرة هو واقع انهم لا يتجاوزون في المجال الذهني تلك الحدود التي لا تستطيع البورجوازية الصغيرة أن تتخطاها في الحياة ، وانهم نتيجة لذلك ينساقون في المجال النظري الى نفس الاهداف والحلول التي تدفع البورجوازية الصغيرة اليها المصلحة المادية والوضع الاجتماعي في المجال العلمي . وتلك بشكل عام هي العلاقة التي تربط ممثلي طبقة في النطاق السياسي والادبي بالطبقة التي يمثلونها . » (٣٦)

ومن التشويه للماركسية أن يؤكد أن مضمون العمل الفني يتحدد بشكل صارم بالوضع الاقتصادي والاجتماعي للفنان . فالفنان يرث مفهوما معينا عن العالم ، لان هذا المفهوم يتطابق مع الموقف العملي للطبقة التي ولد بين ابنائها ، واذا تصادف ان كانت

---

(٣٦) الثامن عشر من بروميير لويس بونابرت ، الاعمال المختارة ، المجلد ٢ ، ص ٣٤٧ .

تلك الطبقة هي التي ينتمي اليها « اصحاب العمل » الذين يدفعون به الى السوق فسيظل قانعا كل القناعة بهذا المفهوم ، ويتابع التعبير عنه . ولكن هناك ملابسات اخرى ، قد نجده فيها يتبنى موقفا يتعارض مع مصلحة طبقته ، بل هناك أوقات لا بد له فيها أن يتخذ ذلك الموقف ، اذا أراد ان يحتفظ بأصالته وتكامله كفنان .

فالوعي — وهو يشمل الفن — ليس انعكاسا آليا لوضع الفرد الخاص منظورا اليه كشيء منعزل ، بل هو انعكاس من نوع فريد ، في الذهن ومن ثم في العمل العلمي أو الفني ، لمجموع علاقاته الاجتماعية .

وكتب لينين « ان وعي جماهير العمال لا يمكن أن يكون وعيا طبقيا حقيقيا ، الا اذا تعلم العمال كيف يقومون بملاحظة جميع الطبقات الاجتماعية الاخرى وكل المظاهر العقلية والاخلاقية والسياسية لهذه الطبقات ، انطلاقا من العيني ، وقبل كل شيء من الحالة الراهنة للوقائع والاحداث السياسية ، والا اذا تعلموا كيف يطبقون عمليا التحليل المادي والتقدير المادي على كل نواحي الحياة وعلى نشاط الطبقات والفئات ومجموعات السكان . أما الذين يركزون اهتمامهم وملاحظتهم ووعيهم، بشكل رئيسي، على الطبقة العاملة وحدها فليسوا اشتراكيين ديموقراطيين ، لان الطبقة العاملة لكي تحقق ذاتها يجب ... أن تملك فهما عمليا ... للعلاقة بين جميع الطبقات في المجتمع الحديث » . (٣٧)

هذه الفكرة التي عبر عنها لينين في عام ١٩٠٢ ، كان ماركس قد طبقها في عام ١٨٤٦ على تفسير الفن :

« اذا قارن المرء بين روفائيل وبين ليوناردو دافنشي وتيتيان ، فستجد الى أي مدى تأثرت اعمال الاول بازدهار روما ، ثم تحت

---

(٣٧) ما العمل ؟ الاعمال المختارة ، المجلد ٢ ص ٨٨ — ٨٩ .

تأثير فلورنسه كيف تأثرت اعمال ليوناردو بالوسط الاجتماعي في فلورنسه ، واخيرا كيف تأثرت اعمال تيتيان بتطور البندقية الذي اتخذ مسارا مختلفا كل الاختلاف . كما أن روفائيل قد خضع كأي فنان اخر لتأثير التقدم التكنيكي في الفن قبله وتأثير التنظيم الاجتماعي وتقسيم العمل في موطنه ، وفي النهاية لتأثير تقسيم العمل في كل البلاد التي تربطها بموطنه علاقات محددة » . (٣٨)

وبعبارة اخرى ، ان مجموع العلاقات التي تؤثر في عمل الفنان ، تنطبق على كل ارتباطات مجتمعه . ولقد كان « دفوراك » على حق بلا جدال في معارضته للنهج الضيق الالي عند المفسرين « السوسيولوجيين » للفن ، وذهب الى أن الفنان العظيم يحيا في قلب اكثر الاتجاهات « الروحية » في عصره تقدما (أي الاتجاهات الدينية والفلسفية والعلمية والجمالية) مهما يكن موطنه الاصلي . (٣٩) ومن الواضح أن المنهج الذي يفسر فن « بروجل على أساس من التقليد الفلمنكي وحده هو منهج قاصر . فقد اصبح عمله مرآة للصراع العظيم الذي شنه شعبه من اجل الحرية السياسية والروحية ، لانه قد تمثل بشكل رائع كافة الانجازات العقلية والجمالية عند معاصريه من الايطاليين والاسبان والفرنسيين والالمان والانجليز بالاضافة الى تراث بلاده . ولكننا لا نستطيع ان نتفق مع « دفوراك » واتباعه في اقامة سور بين الاتجاهات الروحية في عصر من العصور وبين جذورها المادية ، فلذلك لن يفوتنا ان نصنع التأثير الهائل لاكتشاف الدنيا الجديدة ، وما نتج عنه من اتساع العلاقات الاوربية في مكانه المؤثر الصحيح من تفسير « بروجل » لواقع . اما اليوم فقد اصبحت العلاقات الاجتماعية

---

(٣٨) الايديولوجية الالمانية ، استشهد بها « ليفشيتز » ، مرجع سابق ، ص ١٩٢ (المؤلف) .

(٣٩) راجع ماكس دفوراك « تاريخ الفن من زاوية تاريخ العقل » ، ميونخ ، خاصة دراسته عن بروجل ، ص ٢١٧ وما بعدها ، بالالمانية .

التي تؤثر في نظرة الفنان وافكاره تمتد لتشمل العالم بأكمله ، وحقيقة ان نمطا جديدا تماما من العلاقات الاجتماعية قد نشأ فوق سدس سطح الارض ، لا يمكن الا أن يكوّن له تأثير مباشر أو غير مباشر في عمل كل فنان في هذا البلد في الوقت الحاضر .

وحينما ننظر في هذا الضوء ، نجد أن القضية القائلة بأن « فن عصر متدهور لا بد أن يكون هو نفسه متدهورا » تنطوي على تشويه قدري للحقيقة . فليست هناك فترة تدهور في التاريخ ليست في الوقت نفسه فترة من الازدهار . وباضمحلال الاشكلال العتيقة تنضج الظروف لبزوغ مجتمع جديد . وعلى هذا الاساس يمكن القول أن وصف مرحلة معينة بأنها « مرحلة تدهور » لا يعني الا ان القوى القديمة التي تذبل ما زالت سائدة ، ولم تترك مكانها للقوى النامية التي لا بد ان تخلفها . ولا نستطيع ان ننكر ان تلك القوى القديمة تجد انعكاسا لها في الفن « السائد » ، (واذا كانت تلك القوى معادية للفن ، كما هو الحال في المجتمع الراسمالي ، فسيجد ذلك تعبيره في اغتراب الفن عن الحياة وهو اغتراب يزداد استفحالا) ، ولكن الاتجاه السائد ليس هو الاتجاه الوحيد بأية حال من الاحوال في فترة من « فترات التدهور » ، بل ليس هو اكبر الاتجاهات دلالة واهمية . فالفن ذو الدلالة الحقيقية في عصر من عصور الاضمحلال هو الذي يقف موقف المناوىء للاتجاه السائد في فن الاضمحلال ، كما تقف القوى الجديدة في مواجهة القديمة في كل مجالات الحياة . « فالانسانية » كما كتب ماركس لا تطرح من المشاكل الا ما تستطيع حله ، واذا نظرنا الى الامر عن كثب لا نجد مشكلة تبرز الا حينما توجد الظروف المادية لحلها أو تكون تلك الظروف على الاقل في طريقها الى التكون والتشكيل » . (٤٠) ويضيف ستالين : تنشأ الافكار الاجتماعية الجديدة والنظريات

---

(٤٠) نقد الاقتصاد السياسي ، المقدمة ، الطبعة النجليزية ، ١٩٠٤ ص ١٣ .

الجديدة لانها ضرورية للمجتمع ، اذ يصبح من المستحيل ان نزاول المهام الملحة لتطوير الحياة المادية للمجتمع دون فاعلية تلك الافكار في التنظيم والتعبئة والتحويل . » (٤١) وتصبح النظرية قوة مادية بمجرد أن تعتنقها الجماهير ، وهي لا تحقق ذلك الا اذا اصبحت قادرة على النفاذ الى « جذور الاشياء » . (٤٢) ولا بد للفنان ايضا ، ان يتغلغل الى جذور الاشياء ، اذا كان يرفض في ازدراء أن يعكس تدهور عصر يسوده الاضمحلال أو على حد تعبير جوركي : « أن نبتكر ، بمعنى أن نستخلص من واقع معين ، بكل تعقيداته ، تلك الفكرة الرئيسية وأن نجسدها في الصور ــ وما نصل اليه بذلك هو الوامعية . ولكن اذا اضفنا الى الفكرة التي استخلصناها ... عناصر مما نتوق اليه ، وما يعد به الواقع من امكان ، باكمال الصورة وتنميتها ، فاننا نصل الى تلك الرومانسية ذات ... الجدوى الكبيرة ، فهي تشير الى موقف ثوري من الواقع ، موقف يعمل على تغيير العالم بطريقة عملية . (٤٣)

6 ــ الواقعية : لينين

تبنى بليخانوف موقفا جماليا نسبيا لانه ، كما اوضح لوناشارسكي كان يعتبر المادية التاريخية منهجا علميا لتفسير العالم في المحل الاول . اما لينين فقد اكد من جديد على الدلالة الاساسية للماركسية كمرشد العمل ، لقد حل بذلك التناقض الذي زحف الى دراسات بليخانوف .

---

(٤١) المادية الجدلية والتاريخية ، مكتبة ستالين المصغرة ، ص ١٧ .

(٤٢) ماركس : نقد فلسفة الحق عند هيجل ، الاعمال الكاملة ، ماركس وانجلز ، المجلد ١ ، ص ٦١٤ .

(٤٣) مكسيم جوركي : الادب السوفييتي ، مشاكل الادب السوفييتي ، تقارير الى مؤتمر الكتاب السوفييت الاول ، لندن ، ١٩٣٤ ، ص ٤٤ .

كذلك الحال بالنسبة للفنان ، أيضا ، فان المعيار الجمالي هو مرشد للعمل ، وليس مرصدا محايدا للتأمل في اثار الماضي . وذلك المعيار الذي يتخذه معيار نسبي ، لانه مشروط بأوضاع عصره وطبقته . ولكن هل من المستحيل أن تكون له ايضا مشروعية موضوعية رغم نسبيته ؟

ويكتب لينين في « ملاحظات حول الجدل » :

« ان التفرقة بين الذاتية (الشك ، والسفسطة ، الخ) وبين الجدل ، تكمن بالفعل في أن الجدل « الموضوعي » يعتبر أن الاختلاف بين النسبي والمطلق هو نفسه أمر نسبي . فعنده أن هناك مطلقا حتى داخل نطاق النسبي . اما عند الذاتية والسفسطة فالنسبي ليس الا نسبيا وهو يستبعد المطلق » . (٤٤)

وفي مجال تطبيق هذا المبدأ على نظرية المعرفة ، عاد لينين ليؤكد ، ان الوجود ، بما فيه الوجود الاجتماعي ، هو شيء مطلق ، غير مشروط ، وان ثمة علاقة بين الحقائق النسبية ، التي يكتشفها العلم ونتحقق منها في التطبيق الاجتماعي ، وبين تلك الحقيقة المطلقة المشروطة .

« ومن وجهة نظر المادية الحديثة ، أي الماركسية » كتب لينين ، « ان حدود اقتراب معرفتنا من الحقيقة الموضوعية ، المطلقة هي حدود مشروطة تاريخيا ، ولكن وجود تلك الحقيقة المطلقة امر غير مشروط وكذلك واقع اننا نقترب منها . فالخطوط الخارجية للصورة مشروطة تاريخيا ، ولكن واقع أن الصورة تمثل نموذجا موجود موضوعيا ليس مشروطا . فالوقت الذي تصل فيه معرفتنا

---

(٤٤) الاعمال المختارة ، المجلد ١١ ، ص ٨٢ .

بطبيعة الاشياء الى اكتشاف « الاليزارين » في قار الفحم والى اكتشاف الالكترونات في الذرة وكذلك الظروف المحيطة بذلك الوقت هي اشياء مشروطة تاريخيا ، وأما حقيقة أن كل اكتشاف من هذه الاكتشافات يعني تقدما في « المعرفة الموضوعية المطلقة » فأمر غير مشروط . وفي كلمة واحدة ، ان كل ايديولوجية مشروطة تاريخيا ، ولكن القول بأن كل ايديولوجية علمية (كشيء متميز عن الايديولوجية الدينية) على سبيل المثال « تناظرها حقيقة موضوعية ذات طبيعة مطلقة قول غير مشروط » . (٤٥)

ويضيف لينين :

« فالفكر الانساني اذن بطبيعته قادر على أن يصل ، وهو يصل بالفعل ، الى الحقيقة المطلقة ، التي تتكون من مجموع الحقائق النسبية وكل خطوة في تطور العلم تضيف ذرات جديدة الى حصيلة الحقيقة المطلقة ، ولكن حدود الحقيقة في كل قضية علمية هي حدود نسبية ، تتسع حينا ، وتضيق حينا اخر مع نمو العرفة » . (٤٦)

وهذا هو مفهوم لينين للعلاقة بين الحقيقة النسبية والحقيقة المطلقة حينما تنطبق على الانعكاس العلمي للواقع . فهل تنطبق بالمثل على الانعكاس الفني ؟

من الواضح أن الفن يختلف عن العلم في جوانب معينة مهمة ، ويحدد لينين ان الاكتشاف العلمي بعد التحقق منه بالتطبيق التجريبي يقابله صدق موضوعي ذو طبيعة مطلقة ، ولكن ذلك لا ينطبق بطبيعة الحال على كل عمل من اعمال الفن . فهناك اعمال كثيرة ، بل وفي

---

(٤٥) المادية والنقد التجريبي » لاعمال الكاملة ، المجلد ١٣ ، طبعة ١٩٣٨ ، صص ١٢٨ - ١٢٩ .

(٤٦) المادية والنقد التجريبي ، ص ١٢٧ .

الحقيقة اساليب فنية بأسرها ،يقابلها سلم من القيم النسبية ، وهما معا منعزلان الى هذه الدرجة او تلك عن الواقع الموضوعي ولا يعكسان الا احلام الانسانية الدينية أو المثالية ، بدلا من أن يعكسا جهدا علميا للبحث عن الحقيقة . ومهما يكن من شيء ، فان العمل الفني بمقدار ما يعكس حقيقة موضوعية (وفي مفهومنا عن الحقيقة الموضوعية يجب ان ندرج امتدادها الى المستقبل ، اي المهام الممكنة التي يضعها التاريخ امام الانسانية) يقدم بلا شك معيارا موضوعيا ومطلقا ، قابلا للتحقق التجريبي ، يمكن ان ينطبق على تقييم اعمال فردية فنية ، وعلى تقييم المعايير النسبية ذاتها .

وفي المحل الثاني ، فان الفن حينما يعكس الواقع ، يختلف عن العلم في طريقة هذا الانعكاس وفي الطريقة التي تتجمع بها الانعكاسات النسبية المنفصلة للحقيقة لتشكل مركبا تراكميا اكثر اقترابا من المطلق . فالمعرفة العلمية تتكون من مجموع الاكتشافات العينية التي تم التحقق التجريبي منها ، والتي تم الوصول اليها في وقت معين ، والتي تحاول النظريات العلمية ان تربط بين اجزائها في صورة للعالم تقترب من الاتساق . ولكن ما اسرع ما يذب القصور والوهن في تلك الصورة العامة مع تقدم الاكتشافات ، وتكتسب الكثير من الحقائق التي كانت مؤكدة معنى جديدا تماما . او بعبارة اخرى فكلما تقدم العلم يصبح الكثير من نظرياته المتعاقبة عتيقا ، بينما النواة العينية لتلك النظريات يمتصها ذلك الاقتراب الجديد من الحقيقة ، والذي لا يكف بدوره عن النمو .

ويجب ان نؤكد ان الامر يختلف بالنسبة للفن . فالعمل الفني كل لا يقبل التجزئة وهو يواصل الحياة باعتباره كلا ، وانه لشيء واضح أنه قد يعني اشياء كثيرة مختلفة عند الذين يعجبون به في فترات مختلفة ولكن مقدرته على الالهام تكمن في جميع الاحوال في

وحدته القائمة على الخيال . ولن نستطيع القول أن مقدرته على الالهام تشحب ويعتريها الوهن بمرور الزمن وتقدم الفن . وقد يظل الناس وقتا طويلا غير قادرين على رؤية الدلالة الحقيقية لعمل من أعمال الفن ، ولكن اذا كان ذلك العمل عظيما حقا (أو لم يكن امامنا الا نسخة غليظة من عمل عظيم قد ضاع) فلا بد من اكتشاف حقيقته الجمالية طال الزمن أو قصر . فتاريخ الفن حافل بمثل هذه اللحظات ، لحظات « الميلاد الجديد » ، وهي بمثابة قفزات جدلية في اتجاه الذوق الفني ، حينما تكتسب فجأة اعمال فنية طال اهمالها وتمت الى الماضي البعيد ،.تأثيرا هائلا يعيد تشكيل الحياة الجمالية.

ويمكن تصوير تلك الخاصية الفريدة في الفن ، التي تجعل كل عمل فردي يستمد دلالته من وحدته بطريقة أخرى : اننا نعتبر جهدا ضائعا ـــ وهو لسوء الحظ امر شديد الشيوع الان حيث تتميز المؤسسة العلمية بسيادة الفوضى ـــ ان يقوم عدد من العلماء كل في ناحية باكتشاف الشيء نفسه ، اما اذا اقام عدد من الفنانين يعملون في الوقت نفسه أو في اوقات متعاقبة ، بخلق موضوع واحد، فانهم سيصلون الى نتائج مختلفة تماما ، وتضيف كل نتيجة ثراء الى الفن الانساني . ومن ثم فان اقتراب العلم من الحقيقة المطلقة عن طريق تراكم المعارف النسبية هو امر يختلف من ناحية النوع عن هذا الانعكاس للواقع في الفن ، فاقتراب العلم من الحقيقة هو تعميم عقلي ، دائم الاتساع والتغير كلما أضاف التقدم في الاكتشافات ذرات جديدة الى مجموع الصدق المطلق الذي احرزناه ، أما اقتراب الفن من الحقيقة فهو انعكاس متخيل للواقع في تنوعه اللانهائي ، يتكون كالواقع نفسه خلال تداخل الصور الفردية وتبادلها التأثير .

ولا بد لنا من أن نعود من جديد الى مفهوم شرنيشفسكي عن الصورة الفنية ، باعتبارها وحدة الخاص والعام . وعلى ضوء هذا المفهوم يجب ان نفهم دلالة نظرية لينين حول « العلاقة بين

الحقيقة النسبية والمطلقة » بالنسبة لمشكلة القيمة الجمالية .

وحينما نضع في اذهاننا قضية لينين القائلة « بأنه فيما يتعلق بالجدل يوجد المطلق في النسبي » ، نستطيع أن ننتقل من تفسيره الى القول بأن هناك طرقا متعددة توجد بها وحدة الخاص والعام . فحتى قضية بسيطة مثل ، أوراق الاشجار خضراء ، تتضمن أن « الخاص هو العام » :

وكتب لينين قائلا : « ونتيجة لذلك فالاضداد (أي الخاص في تضاده مع العام) تتطابق : فالخاص لا يوجد الا في تلك الصلة التي تؤدي الى العام . ولا يوجد العام الا في الخاص وخلال الخاص . وكل خاص هو (بطريقة أو بأخرى) عام . وكل عام هو (جزء او وجه أو ماهية) للخاص . وكل عام لا يتضمن كل الاشياء الجزئية الخاصة الا على وجه التقريب . وكل خاص ليس الا جزءا غير مكتمل من العام ، وهكذا . وكل خاص يرتبط بالاف الخيوط ودرجات اللون بأنواع اخرى من الخاص (اشياء وظواهر وعمليات) .. الخ . ونحن نجد هنا العناصر والمفهوم الجنيني لضرورة الارتباط الموضوعي في الطبيعة .. الخ وقد تم تحققها . فالعرضي والضروري والظاهر والماهية كلها سابقة الوجود هنا فحينما نقول « جون انسان ، والسلوقي كلب ، وهذه ورقة شجرة .. الخ » نستبعد سلسلة من الخصائص باعتبارها ، عرضية ، ظاهرية ، ونفصل بين الجوهري والعرضي ونضع احدهما في تضاد مع الاخر . (٤٧)

أي أن ذلك الجزءالخاص من الواقع الذي تعكسه الصورة الفنية يرتبط بالاف الخيوط ودرجات اللون بكل الجزئيات الاخرى ،

---

(٤٧) ملاحظات حول الجدل .

ويصبح رمزا لضرورة الارتباط الموضوعي في الطبيعة . ولكن لينين يحدد ايضا :

« ان الوحدة (الانطباق، الهوية ، القوة الناتجة) بين الاضداد مشروطة مؤقتة ، عارضة ونسبية . أما الصراع بين الاضداد التي يستبعد كل منها الاخر فأمر مطلق كما هي الحال مع الحركة والتطور » . (٤٨)

لذلك ففي استطاعتنا ان نوسع من نطاق مفهوم شرنيشفسكي للعمل الفني باعتباره وحدة بين الخاص والعام . تتناسب دلالتها مع صدقها ورحابة استيعابها حينما تعكس الواقع ، بأن نضيف القضايا التالية :

(١) يصبح العمل الفني مشبعا لاحتياجاتنا لان الفنان قد ثبت فيه تلك الوحدة العابرة المشروطة النسبية بين الاضداد حيث يتطابق الخاص مع العام . ولكن العمل الفني لا تصبح له دلالة ما لم تشمل تلك الوحدة النسبية بين الاضداد في نفس الوقت ، وما لم تعكس ايضا صراع تلك الاضداد ، التي يستبعد كل منهما الاخر ، وهو صراع مطلق كالحركة والتطور والحياة . ومن ثم يجب على العمل الفني ان يستثير ويشبع في الوقت نفسه . وبينما يكشف عن وحدة الاضداد ، يجب في نفس الوقت ان يكشف عن الطبيعة المؤقتة النسبية لتلك الوحدة ، فيدفع المتلقى بذلك الى عملية صراع لا تكف من اجل البحث عن وحدة اشمل واعمق واكثر احاطة . اما العمل الفني الذي يهدر طاقات الخلق ويخدر ويحرف الناس عن صراع الحياة ، فليس الا عملا رديئا دون قيد أو شرط .

---

(٤٨) ملاحظات حول الجدل .

(٢) نستطيع القول بمعنى من المعاني ان كل عمل من اعمال الفن يعكس جانبا من جوانب الواقع ، فالاوهام والاحلام والافكار الغائمة هي ايضا جزء من الوجود . ولكن العمل الذي لا يعكس الا مثل هذه الاوهام والافكار الغائمة هو بلا جدال محدود وفقير ، فهو يعكس مقابلا في الواقع الموضوعي يختبىء في الزوايا والاركان. فالصورة التي يقدمها العمل الذي لا يعكس سوى الاوهام هي صورة محدودة في دلالتها بالقياس الى العمل الفني الجدير بالتسمية الذي يقدم صورة تكتشف حقيقة نسبية تتضمن « ذرة من الحقيقة المطلقة » والذي يشبه في ذلك اكتشافا علميا . ولا جدال في ان دلالة العمل الاول هي دلالة نسبية تماما ، وتكف عن الهام المتلقين بمجرد ان يكف الناس عن الايمان بالاوهام التي تعكسها « ما لم تكن الاوهام قد اصبحت ادوات تعبيرية بطبيعة الحال » ، اما العمل الفني الحقيقي فيحتفظ بدلالته بمقدار ما يظل الصدق الموضوعي الذي يتضمنه قادرا على مواصلة الحياة . وليس في استطاعة العمل الاول ان تتخطى اهميته نطاق الوعي (والوعي الزائف بشكل خاص) اما العمل الثاني فيربط بين الوعي وبين الواقع بآلاف الخيوط وبالكثير من تدرجات اللون .

ومن ثم فالمدى الذي تتشعب داخله العلاقات التي تحتويها وتعكسها الصورة الجزئية في العمل الفني ، والوزن النوعي للحقيقة الموضوعية المطلقة التي تحتويها الصورة داخل حقيقتها النسبية ، يقدمان معيارا موضوعيا ، غير مشروط ، ومطلقا لتقييم الفن .

(٣) نصل من ذلك الى ان النظرية الماركسية تطبق معيارا مزدوجا لتقييم الفن ، فهي في المحل الاول تدرك العمل المعين على اساس من معيار نسبي خاص مشروط بفترته والطبقة التي يعكس نظرتها الى العالم ، ثم تطبق على ذلك العمل معيارا اخر اوسع

مدى من النسبية الاجتماعية التاريخية ، فهي تخضع العمل الفني لاختبار ذي طابع مطلق حينما تتضمن القيمة النسبية للعمل نواة من الحقيقـــة الموضوعيـــة .

وقد نستطيع توضيح هذا المعيار المزدوج بمحاولة تطبيقية على بعض الفنانين الذيـــن جاء ذكرهم في هـــذه الدراسة مثـــل الاشعار التي نقل بها « تنسون » معاصريه الفكتوريين بعيدا عن « هموم الحياة اليومية التي كانت تنهش وجدانهم » ، وبعيدا عن « فلسفاتهم المختلطة » ، الى « مجال جديد من مجالات الوجـــود ، بمثابة ملاذ للراحة الوادعة » . انها اشعار تصل الى درجة كبيرة من الاكتمال اذا حكمنا عليها بمقاييس نسبية تستمد اصولها من الذوق الفني للطبقة الوسطى في ذلك العصر . فهـــي ترجح على اساس من هذه المقاييس ، اكثر الاشعار التي كتبها معاصرون له اقل مكانة ، اسهموا في انتاج الكتب الفاخرة المجلدة التي كانـــت تهدى الى الاصدقاء ، وفي الحوليات الفكتورية الشائعة ، ولكن تلك الاشعار كفت عن ان تكون ذات دلالة بالنسبة الينا اليوم ؛ بل انها تستثير نفورنا لانها التعبير الكامل عن الرطانة الفكتورية. وحينما نحكم عليها مهتدين بمعيار الحقيقة الموضوعية فهي رديئة بلا قيد او شرط لانها تتحاشى ما تطرحه الحياة امام الشاعر .

ولكن هذا الحكم لا يصدق على اشعار « تنسون » الاخرى التي تعبر عن انفعالات حقيقية تخترق السطح الذي تتلبد عليه الطمأنينة الفارغة . وحينما ننظر الى هذه الاشعار من زاوية المعيار النسبي تبدو لنا اليوم لا تقل اكتمالا في تلبيتها لمتطلبات هذا المعيار عن الاشعار السابقة (رغم ان الدراسة المتأنية للنقد المعاصر قد تكشف ان الفكتوريين انفسهم لم يتبنوا دائما الراي نفسه) . ومهما يكن من شيء ، فهذه الاشعار ما تزال تمتلك المقدرة على تحريك انفعالاتنا اليوم ، لان المخاوف المتسلطـــة ، والحيرة التي تفتـــك

بالخطوات . والتي نجدها في قلب هـــذه الاشعار ، هي انعكاس صادق لوقائع غفلت عنها الاشعار الاخرى عند « تنسون » .

ويمكن ان نصل الى ان اشعار « تنسون » يمكن ادراجها تحت تصنيفين رئيسيين يعكسان المعيار النسبي للطبقة الوسطى الفكتورية ، وكلا التصنيفين يصلان الى درجة كبيرة من الاحكام بالنسبة الى هذا المعيار . ولكن دلالة المجموعة الاولى دلالـــة نسبية خالصة ، مشروطة وعارضة ، عارضة الى درجة انهـــا ماتت واختفت اليوم (الا بالنسبة الى المؤرخين بطبيعة الحال) ؛ بينما دلالة المجموعة الثانية ما تزال قادرة على الالهام ، لان قيمتها النسبية تتضمن اساسا يضرب بجذوره في الحقيقة الموضوعية ، اي تتضمن ذرة من المطلق . (وليس المقصود بالحقيقـــة الموضوعية القوانين العلمية والمقولات الفلسفية فحسب) .

ولم يكن المعيار النسبي في التقييم والذي اتخذنا « تنسون » مثالا له ، الا واحدا من مقاييس متعددة عاشت في زمنه . ونستطيع ان نستخلص ما كان يعتقده « تنسون » نفسه عن واحد من هذه المقاييس حينما نقرأ تلك السطور التي انقذها مستر « هارولـــد نيكولسون » من النسيان الـــذي تسبح فيـــه الاعمال الكاملـــة للشـــاعر :

« ايها الكتاب ـــ يا صانعي المقالات ، يا ملاحدة ، يـــا روائيون ، واقعيون ، يا نظامون يا مختلقـــي القـــوافي ، قوموا بأدواركـــم ،

افصحوا عن عار الطبيعة الذي يحمل الموت على جبينـــه بألوان الفن وظلاله الحية .

مزقوا الستار عن آثام اخوتكم الاشقاء ، وانزعوا الثياب

عن اهوائكم الوضيعـــة .

لا كتمان ولا احترام ، ليسقطا معا ــ سيروا الـــى الامام عرايا ــ دعوا الاخرين يحملقون في عريكم .

قدموا الى زهرة الصبا وهي في برعمها قوتا من ماء آســـن تنضح به البالوعة ،

واحملوا ما تقذفه تلك البالوعة الى النافورة ، حتى لا تنفث سيالا نقيـــا .

أما أحلام العذارى فلا بد ان تجعلوها تخوض في مستنقعات « زولا » .

الى الامام ، الى الامام ، والى الوراء ، الى اسفل ايضا في اعماق الهـــوة » .

وكانت معايير « تنسون » الجمالية تختلف من معايير «زولا» كما تختلف عن معايير « بلزاك » او « ششدرين » ، لان المواقع الفكرية لهؤلاء الكتاب تعكس مواقف عملية من الحياة ، لطبقـــات وفئات اجتماعيـــة وان تفاوتت فيما بينها مـــن زاويـــة التقـــدم الاجتماعي فهي اكثر تقدما من مواقع تنسون . ومن ثم فان القيم النسبية التي تقاس بها اعمال هؤلاء الكتاب لا يمكن التوفيق بينها ، ويجب على داعية النزعة النسبية لكي يكون متسقا مع نفســـه ؛ ان يقر بعجزه عن عقد مقارنة بين القيم الفنية لهذه الاعمال . وعلى الرغم من ذلك كله فنحن لا نتردد لحظة واحدة في ان ننسب قيمة جمالية رفيعة اعلى مستـــوى الى « الكوميديا الانسانية » او « أسرة جولوفليوف » او حتى الى سلسلة زولا الروائية روجون ماكار ، بالقياس الـــى افضل اشـــعار « تنسون » ، لان اعمال « بلزاك » و « ششدرين » و « زولا » تعكس بشكل اعمق الحقيقة الانسانية اذا قارنا ذلك بلمحات تنسون المبتورة العابرة

البعيدة عن الاستقصاء .

وحينما تستدير انظارنا الى فترة اخرى ووسيط تعبيري اخر، نصل الى نفس النتيجة اذا قارنا بين « تنسون » و « هوجارت ». ان « هوجارت » اكثر اهمية ، واعماله الفنية افضل ايضا ، اذا حكمنا عليه بمقياس الحقيقة المطلقة ، من تنسون، او على سبيل المثال ، من « ميليه » اذا ما اخذنا مصورا معاصرا تتفق نظرته مع نظرة البلاط . ولكن من الطريف ان نلاحظ ان «هوجارت» كان البغيض المفضل لدى ناقد مثل « روجر فراي » . لقد كان الناقد عاجزا عن الحكم الموضوعي لانه يجلس على قمة معياره المثالي القائل « بالشكل الخالص » ؛ وهو رغم كل المزاعم ليس الا مقياسا نسبيا يستمد منابعه من التدهور البورجوازي في فترة محدودة ، ويسبغ عليه « فراي » صفة الاطلاق ، فهو لم يستطع استيعاب او تقييم المعيار النسبي الذي توحي به اعمال «هوجارت» وهو الاخلاص (والتدفق) الذي تعكس به صور « هوجارت » الموقف الفكري والانفعالي للجماهير الشعبية الانجليزية في تلك الفترة . وبطبيعة الحال لقد كان فراي اقل مقدرة على ادراك الحقيقة الموضوعية المطلقة المتضمنة في ذلك المعيار النسبي . ولكن اكثر الاشياء استثارة لحنق « فراي » كانت متضمنة في ان « هوجارت » بذوقه الفطري السطحي وسوقيته » (!) قد أدار « ظهره للعالم المثقف ، وخاطب برسومه المحفورة جمهورا اقل أناقة » . ولم يكن غائبا عن فراي ان ما يجذب مثل ذلك «الجمهور» بدرجة اكبر كان ان « يقص عليهم حكاية مثيرة بطريقة ملحة خشنة » . وذهب « فراي » الى ان « تأثير هوجارت في الفن الانجليزي كان رديئا على وجه العموم . فهو تأثير يدعو الى ازدراء القول بأن التصوير فن خالص وينحو نحو استمالة الفنانين الى الراي القائل بأنهم يجب ان يبرروا انفسهم بأن يقدموا افكارا ذات قيمة او مهمة او اخلاقية » . لذلك لم يكن مستغربا ان

« فراي » عجز عن رؤية الطابع النوعي للتصميم التشكيلي عند « هوجارت » . فهو ينقد « افتقار الرسوخ في تمكن « هوجارت » من طواعية الشكل » ، والقصور في المقدرة على التكوين ، وابتعاد خطوطه عن الحساسية .. الخ ، دون ان يخامر «فراي» الشك لحظة واحدة في ان تصميمات « هوجارت » شديدة التعقيد ، تتطلب الكثير من انعام الفكر ، للوصول الى قوانينها الخاصة . لذلك لم يجد فراي شيئا ينقض عليه الا « النسق اللوني الفضي » في رسوم « هوجارت » التخطيطية ، او تلك « الدسامة التي تذكرنا بالزبدة في اصباغه » حينما اضطر الى ان يسدي مديحا لا تجود به نفسه لابرز المصورين الانجليز (٤٩) .

وهنا يجب ان نؤكد ان المعيار المزدوج للعلاقة الضرورية بين الصدق النسبي والمطلق ، يجب الا نحاول تطبيقه على مضمون العمل الفني وحده . فالصفة الجوهرية للصورة الفنية انها وحدة من الشكل والمضمون ، وينبع من ذلك ان « الصدق » الذي يجسده المضمون لا يستطيع ان يمتلك دلالة جمالية الا اذا كان التعبير عنه قد خلق شكلا يستثير الانفعال والخيال ، بدلا من ان يخاطب الذهن وحده ، فالعمل الفني الذي ينقل رسالته الى مشاعر المتلقين وانفعالاتهم استنادا الى الصورة الحسية التي تلتقط الجوانب الجوهرية في فاعلية البشر الخلاقة ، يعتبر اغنى بالقيمة الفنية من عمل يفتقد تلك المقدرة الحيوية ، حتى اذا انطوى العمل الفني بالقيمة الفنية على مضمون فكري اقل عمقا وشمولا ، بل واثقلته الاوهام .

ويبرز تلك الفكرة بطريقة عينية المثال الفذ للفهم الماركسي

---

(٤٩) روجر فراي : انعكاسات عن التصوير البريطاني ، لندن ١٩٣٤ ، ص ٣٤ وما بعدها .

الذي قدمه لينين في مقالاته الست عن تولستوي . ويحدد الفكرة المطروحة للنقاش بأكثر الاشكال حدة في بداية اولى مقالاته التي بعنوان ، « تولستوي مرآة الثورة الروسية » بقوله :

« يبدو للوهلة الاولى ان الربط بين اسم الفنان العظيم ، والثورة التي من الواضح انه لم يفهمها ووقف منعزلا عنها ، امر غريب متعذر التصديق . فهل يمكن ان نطلق وصف المرآة على ما لا جدال في انه يعطي انعكاسا للاشياء بعيدا عن الصواب ؟ »

ويواصل لينين حديثه ليدلل على انه مهما يكن تفسير تولستوي للثورة خاطئا ، فلقد كان فنانا عظيما لانه عكس بالفعل « بعض جوانبها الجوهرية على اقل تقدير » . ولكن ذلك ليس سوى جزء من الاجابة ، ولكن الاكثر دلالة ، في هذا السياق ، من تلك البديهية العميقة هو هذه الفقرة من مقال لاحق بعنوان « ل.ن تولتستوي والحركة العمالية الحديثة » والتي يحدد فيها لينين الطريقة النوعية التي يلتحم بها الشكل والمحتوى في اعمال تولستوي :

يقول لينين « ليست انتقادات تولستوي بالشيء الجديد ، فهو لم يقل شيئا جديدا لم يسبقه الى القول به منذ زمن طويل هؤلاء الذين يقفون الى جانب الكادحين في الادب الاوروبي والادب الروسي . ولكن الصفة الخاصة التي تميز انتقاد تولنستوي ودلالتها التاريخية تكمن في انه عبر في قوة ، لا يستطيعها الا عبقري ، عن الازمة التي انشبت اظافرها في افكار أوسع الجماهير الشعبية الروسية في ذلك الوقت ، وعلى الاخص افكار الفلاحين الروس . ويختلف انتقاد تولستوي للاوضاع الجديدة عن انتقاد ممثلي الحركة العمالية الجديدة في ان تولستوي قد تبنى وجهة نظر فلاحية ابوية قروية ساذجة ، وفي انه نقل سيكولوجية

ذلك الفلاح الى نقده والى مذهبه . ويرجع ما نجده في نقده من مشاعر ، وانفعالات ، وقدرة على الاقناع ، ومن نضارة ، واخلاص ، وجسارة ، عند محاولته « التغلغل الى جذور الاشياء »، ومعرفة الاسباب الحقيقية لاوضاع الجماهير ، الى ان نقده يعبر في الحقيقة عن تلك الازمة من زاوية نظر ملايين الفلاحين الذين لم يتحرروا من القنانة الا ليجدوا ان حريتهم الجديدة لا تعني الا فظائع جديدة هي الخراب والجوع والتشرد بين « محتالي » المدينة ، الخ . ويعكس تولستوي مزاجهم النفسي بدقة كبيرة ، فيحمل الى ادبه سذاجتهم ، وابتعادهم عن السياسة ، وتصوفهم، ورغبتهم في البحث عن مهرب من هذا العالم ، « وعدم مقاومتهم للشر » ، وكراهيتهم العاجزة للراسمالية « وسلطان المال » . اي ان احتجاج ملايين الفلاحين ويأسهم ، هو ما نجده ملتحما بفكر تولستوي » (٥٠) .

وتعليقا على هذه الفقرة ، يضيف لوناشارسكي في مقالته « لينين والادب » قائلا :

« يجب ان نضع حدا فاصلا بين فكرتين في تلك الفقرة ، ان تولستوي يعكس التكوين الفكري والنفسي لهؤلاء الذين يعبر عنهم « بأمانة كبيرة » ، الى درجة ان تدمر هذه الامانة تعاليمه من الزاوية الايديولوجية ، لان احتجاجه يختلط باليأس ، وذلك ما يميزه عن الحركة العمالية ، فهي تحفل بالاحتجاج ولكنها ترفض اليأس . وتلك « الامانة » شيء يؤسف له من زاوية المحتوى الاجتماعي ، من زاوية الفاعلية الثورية ، ونقاء التأثير . ولكن هذه « الامانة » هي التي تضفي على تولستوي « قوة المشاعر

---

(٥٠) اخذت المقطع المذكور من مقال لوناشارسكي : لينين والادب ، مجلة (الادب العالمي) ١٩٣٥ ، العدد الاول ، ص ٧٧ - ٧٨ .

والانفعالات الحية والقدرة على الاقناع والنضارة والاخلاص والجسارة » ، وكل ما يعتبره لينين في دراسته عن تولستوي مأثرته الحقة ، لان الاتجاه العام لنقده الاجتماعي ليس جديدا ، او بعبارة اخرى ، اذا كان تولستوي قد اقتصر على ان قدم انتقاده دون تلك المقدرة الانفعالية الخاصة (لا يقف الانفعال هنا عند المعنى الذاتي) لما اضاف شيئا جديدا الى الفن . ان المقدرة الانفعالية « لنقده » رغم « انه ليس جديدا » ، اثبتت انها « خطوة جديدة الى الامام في فن الانسانية كلها » (٥١) .

وفي النهاية تبقى المشكلة التي أثارها بليخانوف حينما كتب في تعقيبه على تعريف « تين » للنسبية الجمالية : « ان الدراسة العلمية للجماليات لا تعطينا اي اساس نظري نعتمد عليه لنستطيع القول ان الفن الاغريقي جدير بالاعجاب ، او ان الفن القوطي جدير بأن نصب عليه اللعنات او العكس » (٥٢) .

ولكي نعالج تلك المشكلة ، من الضروري ان نميز بين المبادىء الجمالية المستخلصة من المعايير النسبية للاساليب المختلفة ، وبين الاعمال الفنية في واقعها الفعلي التي تستجيب الى بعض الحدود لهذه المبادىء . وتتماثل التفرقة بين المبدأ الذي يحكم منهج مدرسة فنية وبين الاعمال التي تجسد هذا المبدأ مع التفرقة بين نظام فلسفي او علمي وبين الاكتشافات العينية الجزئية التي تم الوصول اليها داخل نطاق هذا النظام . فالمبدأ او النظام الذي يميل نحو حرف انظار الفنان او المفكر عن الواقع هو ادنى مستوى دون قيد او شرط من مبدأ يوجه طاقات الفنان نحو الواقع

---

(٥١) المرجع السابق ص ٧٧ ـ ٧٨ .

(٥٢) بليخانوف : المادية التاريخية والفن ، استشهد بهذه الفقرة لوناشارسكي ، مرجع سابق .

الموضوعي . ولسنا في حاجة الى الاشارة الى ابعد من « هيجل » لكي نتحقق من ان عددا من اكبر الاكتشافات في الفكر الانساني قد تحققت داخل اطار من نظام فكري رجعي ، او ان شئنا الدقة رغم ذلك الاطار . وبعبارة اخرى ، ان الاسلوب في الفن يشبه النظام في الفلسفة او الفرض في العلم ، وهو امر مشروط تاريخيا ؛ مؤقت ونسبي ، ولكننا اذا استخدمنا الكلمة بمعنى اوسع وقصدنا به اسلوب مرحلة (مثل الاسلوب الاغريقي او القوطي ، الـخ)، فلن نجد اسلوبا واحدا في تاريخ الفن لم ينجب درجات من التقدم العيني في اتجاه المطلق . وذلك يضع على عاتق النقد العلمي مهمة اكتشاف تلك الانجازات العينية ذات الدلالة الدائمة داخل قشرتها النسبية العارضة .

واذا فحصنا تاريخ الفن بهذه النظرة ، لوجدنا ان هناك تقليدا متصلا من الواقعية بدأ منذ الفجر الذي أشرق فيه الفن (ابتدأ من رسوم الكهوف اثناء العصر الحجري القديم) وما زال يواصل الحياة لانه يعكس التواصل الخلاق بين الانسان والطبيعة وهو أساس الحياة . كما نشأ تقليد ثانوي اخر للفن الروحي والديني او المثالي نشأ مع تلك المرحلة الحاسمة من تطور المجتمع حينما انفصل العمل العقلي عن العمل اليدوي . وما زال هذا التيار الاخر قائما ايضا حتى يزول بالنفي النهائي لانقسام العمل — في العالم الشيوعي (٥٣) . وخلال هذه المرحلة من التطور بأكملها ،

---

(٥٣) هذا بطبيعة الحال ، رسم تخطيطي تبسيطي لعمليات تاريخية فائقة التعقيد ، ومن الضروري على وجه الخصوص ان نكون على حذر من أي ربط آلي بين المادية والطبقات المنتجة من ناحية ، والمثالية الاستغلاليين من ناحية اخرى . وكما اوضح جورج طومسون ، فقد واصلت المادية التلقائية المنتمية الى المجتمع البدائي عند قدماء الاغريق ، على سبيل المثال ، الحياة والرسوخ على ايدي الفلاسفة الايونيين الذين كانوا يمثلون نظرة الارستقراطية التجارية . بينما نشأت النحلة الاورفية =

اي ما دام المجتمع منقسما الى طبقات ، فان تاريخ الفن هو تاريخ صراع لا ينقطع ، وتشابك وتداخل بين هذين التقليدين ، ويتخذ كلا التقليدين كما تتخذ نتائج دورهما المتبادل عبر مراحل متعاقبة وان كانت متداخلة الى حد كبير تناظر مراحل محددة من تطور المجتمع اشكالا تاريخية نطلق عليها الاسلوب « الكلاسيكي » و «القوطي» و « الباروكي » ... الخ . ولا بد لتاريخ ماركس للفن من أن يصف في المحل الاول الصراع ، وهو امر مطلق بين هذين الاتجاهين المتعارضين اللذين يستبعد كل منهما الاخر ، وثانيا ، لا بد له من ان يصف اتحادهما النسبي المشروط العابر كما يتجسد في كل اسلوب على حدة وفي كل عمل فني فردي ، كما لا بد ان يشرح هذين المظهرين من مظاهر الفن على اساس من العمليات الاجتماعية التي يعكسانها . فالنقد الماركسي يشمل اكتشاف الوزن النوعي لكل اسلوب ولكل فنان ولكل عمل محدد لتلك العناصر التي تعكس الحقيقة الموضوعية في صورة مقنعة وذات فاعلية ، ولكن يجب الا يغيب عن بالنا ابدا ان الفن يختلف عن العلم ، فالعلم يختزل الواقع الى تخطيط او معادلة . اما صور الفن فتكشف عن الواقع بكل تنوعه اللامتناهي وغناه متعدد الجوانب . ومن ثم فكل محاولة لتقييم الفن يجب الا تغفل تنوعه اللامتناهي وغناه متعدد الجوانب.

= بتصوفها ووعودها بحياة افضل لا تأتي الا بعد الموت عند الفلاحين الذين انتزعت ارضهم وعند العبيد الذين كانوا يرغمون على العمل حتى الموت في مناجم الذهب والفضة في تراقيا (ايسخيلوس واثينا . لندن ١٩٤٠) ، فقد احتوت نظرة الطبقات التي يقع عليها الاستغلال دائما على عناصر من التصوف طالما لم توجد بعد شروط تحريرها . (عن اهمية الفن الشعبي انظر مكسيم جوركي هامش ٤٣ ، وعن استمرار الواقعية الشعبية خلال العصر الكلاسيكي القديم والعصور الوسطى انظر الارديس نيكول : الاقنعة والتمثيل الايمائي والمعجزات . لندن ١٩٣١) .

7 ـ كلمة أخيرة

ان الواقعية ، وهي موقف الفنان الذي يبذل قصارى جهده ليعكس جانبا جوهريا من الواقع وليواجه المشكلات التي تطرحها الحياة ، ذات منحى شعبي بحكم طبيعتها ، وهي تعكس نظـرة الرجال والنساء الذين ينتجون وسائل الحياة ، ومقاييسها وحدها هي التي تستطيع ان تعود بالفن الى الشعب بعد قطيعة طويلة . وذلك ، كما قال لينين لكلارا زيتكن : « ان الامر الكبير الاهمية ليس هو ما نعتقده انفسنا عن الفن . او ماذا يعني الفن عنـد بضع مئات او آلاف في امة ما ، كأمتنا ، المكونة من ملايين كثيرة . ان الفن ينتمي الى الشعب ، ويجب ان تمتد جذوره الى اعماق جماهير الشعب . ويجب ان يكون قابلا للفهم من جانب تلك الجماهير وان تستوعبه وتحبه . كما يجب ان يوحـد انفعـالات الجماهير وافكارها وارادتها وان يرفع الجماهير الى اعلى مستوى . كما يجـب ان يوقظ الفنانين الكـامنين في الجماهيـر وان يكفـل تطورهـم (٥٤) .

وقد يبدو هذا الهدف خياليا بالنسبة للفنان الذي لا يمكن الا ان يعي والحزن يملأ جوانحه ماذا فعلت قرون الاستغلال والنزعة التجارية الجامحة بالحاسة الجمالية عند الشعب . ويحسن ان نقدم له بدلا من اليأس ، شيئا يبذر الامل ، وهي كلمات وليـام موريس التي كتبها عام ١٨٧٩ قبل ان تبزغ البشائر التي تنبىء بعودة الحياة الى الفن الشعبي في الوقت الحاضر :

« ولكن ليس امامـي الا ان اقول على الاقـل ، لا بد وان

---

(٥٤) حديث « كلارازيتكن » مع لينين حول الفن مسجل في كتابها « عـن لينين » صدر في موسكو عام ١٩٢٥ ، واعيد نشره في ترجمة فرنسية في كتاب « فريفيل » ، مرجع سابق .

تمتلىء نفوسنا اقداما ، فما اكثر الاشياء الرائعة التي لم تلحقها الامنية ومع ذلك تحققت على ارضنا في ايام حياتنا القصيرة .

انها ايام رائعة توشك ان تثمر اوضاعا جديدة ، انها في تتابعها رغم الوهن تختزن حياة نضرة لا شيخوخة فيها وستحمل الى العاملين اشياء جميلة ، وهم بعد ان تتحرر قلوبهم من الشقاء وتصبح عيونهم صافية سيستطيعون ان يستمعوا بحاسة التقاط ما في العالم من جمال ، ويبتهجون به .

والان ، اذا كانت ساعاتنا حالكة ، وهي كذلك بالفعل من جوانب متعددة ، فلا يجب ان نجلس بلا عمل ، كالاغبياء والسادة الظرفاء ، معتقدين ان الجهد الذي يبذله عامة الناس لا يصلح لنا بما فيه الكفاية ، فنذعن للهزيمة ، بل لنعمل كأصدقاء محاولين في ضوء الشمعة الخافتة ان نعد مكان العمل في انتظار ضوء النهار غدا — وفي ذلك الغد ، سيكون للعالم المتحضر ، بعد ان يخلع عنه شراهته وتنازعه وما فيه من قوة مدمرة ، فن جديد ، فن مجيد ، يصنعه الشعب ويستجيب للشعب ، يهب السعادة لخالقه ومتلقيه » (٥٥) .

---

(٥٥) وليام موريس : فن الشعب (١٨٧٩) ، طبعة مطبعة نانساتش ١٩٤٢ ص ٥٣٧ .

المراجـــع

يوصى بالكتب والمقالات الاتية لمزيد من دراسة الموضوعات المطروحة في هذا الكتاب الموجز ، ويجد القارىء من بين هذه المراجع الاصول الانجليزية للكتب التي جاء ذكرها في هوامش الكتاب باللغة الانجليزية :

Roger Fry : **Vision and Design,** London, 1920 (and numerous reprints), especially the essays, 'Art and Life', 'An Essay in Aesthetics,' 'Art and Socialism', 'Art and Science', 'Retrospect'.

Roger Fry: **Reflections on British Painting,** London, 1934.

Virginia Woolf: **Roger Fry, A Biography,** London, 1940.

Any standard edition of **Tennyson's Poems** will contain the final version of the 'Palace of Art'; for a comparison between the 1832 and 1842 versions **cf.** A. M. D. Hughes: **Tennyson, Poems Published in 1842,** Oxford, 1914. For biography and criticism **cf.:**

Alfred Lord Tennyson, A Memoir by his Son, London, 1906.

Harold Nicolson: **Tennyson, Aspects of his Life, Character and Poetry,** London, 1923.

N. G. Cherynshevski: **Life and Aesthetics** (1853), International Litera-

ture, 1935, Nos. 6-10. The first instalment of this edition contains a selection of references to Chernyskevski by Marx and Lenin. Cf. also the Supplement to Chapter Four, Section I, of Lenin's **Materialism and Empiriocriticism** (Collected Works, 1938 edition, p. 366), entitled **From What Angle did H. G. Chernyshevski Criticize Kantianism ?**

Marx and Engels: **The German Ideology,** ed. Roy. Pascal, London, 1938. From the Selected Works (Marx-Engels-Lenin Institute ed.): Vol. I: Marx's Theses on Feuerbach (another version in **The German Ideology**). Manifesto of the Communist Party.

Preface to 'A Critique of Political Economy' (the important MS. Introduction to the Critique, which contains Marx's well-known reference to Greek art, will be found in the Kerr edition of the Critique, Chicago, 1904).

Letters on Historical Materialism (esp. Engels' letter of January 25, 1894, to Heinz Starkenberg — also in Selected Correspondence of Marx and Engels).

Engels: **Ludwig Feuerbach.**

From Vol. II :

The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte: the first five pages (pp. 315-9) are of fundamental importance to artists since they contrast the role played by art in the bourgeois revolution, in France and England, with its role in the proletarian revolution. The passage defining the relations of the ideologist to the class he represents occurs later in this work (cf. reference on p. 30).

Speech at the Anniversary of the People's Paper.

Marx and Engels' scattered references to art and literature have been reprinted from time to time in International Literature (esp. in 1935-5), the most comprehensive collection I know is:

Sur la Littérature et l'Art, Vol. I : Marx and Engels; ed. by Jean Fréville, Paris, 1937. The disadvantages inherent in taking what are often merely incidental remarks from their context are avoided in **Mikhail Lifshitz's** brilliant attempt to reconstruct **The Philosophy of Art of Karl Marx** (English translation: Critics Group Series, No. 7, New York, 1938). The excellent translations in which the New York Critics Group has made a number of the classics of Marxist criticism available to English-speaking readers were not, unfortunately, republished in this country and only very few copies were imported. The assembly of a complete set at Marx House would be a great service to Marxist students.

Plekhanov's most important contributions to art history and criticism are the three essays :

'Historical Materialism and the Arts' (Critics Group: **Dialectics** No. 3),
'Art and Society' (Critics Group Series No. 3, 1936),

'French Drama and Paintnig in the 18th century' (Critics Group: Series No. 3),

in addition **Fundamental Problems of Marxism** (Marxist-Leninist Library No. 14) should be consulted.

Of Mehring's profound studies only part of the **Lessing Legend** (Critics Group Series No. 11) and of his criticism of **Ibsen** (Critics Group Series No. 6) are available in English.

Plekhanov's point of view is criticised in :
Lunacharski: 'Basic Prolems of Art', **International Literature,** 1935,

XII;

Literature and Marxism, A Controversy (Critics Group: Series No. 9, 1938) and in the works mentioned in the following section.

Lenin: Materialism and Empiriocriticism (Collected Works, Vol. XIII, 1938), the most important sections also in Selected Works, Vol. XI.

On Dialectics in Selected Works Vol. XI;

6 Articles on Tolstoi: 2 in Selected Works, Vol. XI; 3 in International Literature, 1934, No. VI; 5 in Critics Group Dialectics, No. 6; all in.

Sur La Littérature et l'Art, Vol. II, Lenin and Stalin, Paris, 1937.

Lunacharski: **Lenin and Literature** (an extremely important article) International Literature, 1935, No. 1.

Lunacharski: **Lenin on Art,** International Literature, 1935, No. V.

Mark Rosenthal: **Relative Versus Absolute Criteria in Art** (an important recent contribution) Critics Group Dialectics, No. 8.

Clara Zetkin: 'On Lenin' (in **Sur La Littérature et l'Art,** Vol. II).

Lenin: **From the History of the Workers' Press in Russia** (Selected Works, Vol. XI).

William Morris: **The Art of the People,** and other essays in the None-strch Press edition of Morris' works, London, 1942.

Maxim Gorki: 'Soviet Literature', **in Problems of Soviet Literature,** 1934.

Kalinin: 'The Tasks of Soviet Art', **Voks Bulletin,** Nov.-Dec., 1940.

فهـــرس

مطبعة النجاح الجديدة

الدار البيضاء

هذا الكتاب

يعالج الاسس الفنية والفكرية التي تقوم عليها النزعة الشكلية في الفن انطلاقا من النموذج الذي يمثله « فرأي » .

ولكن هذه النزعة تجدد نفسها ، بأشكال مختلفة ، تبعا لخصائص كل مرحلة من المراحل ، وفي ضوء الخصائص الثقافية والفنية المحددة في كل بلد .

ومن هنا ، اهمية نشر هذا الكتاب بالعربية ، حيث تطغي ، حاليا ، بعض النظريات والنزعات الشكلية متذرعة « بالحداثة والتجديد » ، بينما هي لا تمت بأية صلة فكرية او فنية بذلك .

فالمنهج الشكلي يفرض الهزال على الفن ويقصر الشعور الجمالي على الشكل الخالص ، اي على فصل الشكل وتجريده من محتواه ! ولكن الشكل هو التعبير المعقد والغني عن حركة المضمون الداخلية بكل مؤثراتها الانفعالية والفكرية والايحائية ..

فما يميز الفن انه يخاطب الانسان ككل . وفي الفن يتحول الخاص الى عام ، ويفصح العام عن نفسه في الخاص . فوحدة الخاص والعام ، او الجزئي والكلي .. وحدة الشكل والمضمون ، هي التي تجعل الفن نبعا لا ينضب من التجربة ذات الدلالة .

Mouyn

منشورات عيون ص. ب 10958 باندونغ البيضاء 01 ت 31.71.09

الثمن : 18,00 درهما

مطبعة النجاح الجديدة
الدار البيضاء